DIE WEIMARER KLASSIK UND DAS LUSTSPIEL

ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
der
UNIVERSITÄT ZÜRICH

vorgelegt von

ARTUR VOGEL
von
Luzern und Solothurn

Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. E. Staiger

Buchdruckerei Beromünster 1952

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507222_0054

DIE WEIMARER KLASSIK UND DAS LUSTSPIEL

ABHANDLUNG
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
der
UNIVERSITÄT ZÜRICH

vorgelegt von
ARTUR VOGEL
von
Luzern und Solothurn

Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. E. Staiger

Buchdruckerei Beromünster 1952

R UNIV
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsübersicht

I. Hauptteil: *Die Theorie des Lustspiels nach Schiller:*

Der schöne Schein 5
Der Gattungscharakter des Lustspiels . . . 11
Das Komische 15
Das Lustspiel 23
Bemerkungen zur Terminologie 30

II. Hauptteil: *Kritik und dramaturgische Tätigkeit der Weimarer Klassiker:*

Allgemeine Kriterien 33
Die europäische Lustspieltradition . . . 40
Die zeitgenössische Komödienproduktion . . 74
Das romantische Lustspiel 81
Ergebnisse 95

III. Hauptteil: *Eigene Leistungen:*

Das Komische außerhalb des Lustspiels der klassischen Zeit 99
Schillers Lustspielbearbeitungen 112
Goethes Revolutionsdramen 128
‚Die Wette' 140

Schluß 142

Bibliographie 147

Lebenslauf 151

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

I. HAUPTTEIL:

DIE THEORIE DES LUSTSPIELS NACH SCHILLER

Der schöne Schein

Über das Erhabene, das Pathetische und über die tragische Kunst hat Schiller mehrere Abhandlungen geschrieben und publiziert. Dagegen vermissen wir entsprechende Arbeiten über das Komische und das Lustspiel. Doch besitzen wir im Aufsatz ‚Ueber naive und sentimentalische Dichtung' genug Hinweise, um auch die Komödie in das ästhetische System unseres großen Dramatikers einordnen zu können. Im Nachlaß findet sich zudem eine Gegenüberstellung von Tragödie und Komödie (Sch. X, 543 ff.), die dem Umfang und dem Aufbau nach ungefähr der Stelle über die spottende oder scherzhafte Satire in den Ausführungen über die sentimentalische Dichtung entspricht. Für unsere Untersuchung gehen wir am besten von diesen beiden Aufsätzen aus.

Die Komödie erstrebt nach Schiller die *Freiheit des Gemütes.* Daß die Tragödie dasselbe Ziel hat, wenn sie es auch auf einem andern Weg zu erreichen sucht, braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Hingegen wird es nötig sein, den Begriff der Gemütsfreiheit genauer zu untersuchen. Die Anmerkung am Schluß des 20.Briefes über die ästhetische Erziehung des Menschen führt darüber aus, «daß das Gemüth im ästhetischen Zustande zwar frey und im höchsten Grade frey von allem

Zwang, aber keineswegs frey von Gesetzen handelt, und daß diese ästhetische Freyheit sich von der logischen Nothwendigkeit beym Denken und von der moralischen Nothwendigkeit beym Wollen nur dadurch unterscheidet, daß die Gesetze, nach denen das Gemüth dabey verfährt, nicht vorgestellt werden, und weil sie keinen Widerstand finden, nicht als Nöthigung erscheinen.» (Sch. X, 346.)

Im Gegensatz zum physischen Zustand, den der Mensch als Sinnenwesen erleidet, zum logischen, in dem der Verstand nach seinen Gesetzen auf Erkenntnisse hin arbeitet, und zum moralischen, in dem die Gesetze der Vernunft den Willen bestimmen, ist der ästhetische Zustand jener der «realen und aktiven Bestimmbarkeit». (Sch. X, 345.) «Wir fühlen uns weder thätig noch leidend, wir schauen an und alles bleibt außer uns; dieß ist der Zustand der Götter, die sich um nichts menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt.» (Sch. X, 544.) Dieses letzte Zitat ist eine Aussage über die Wirkung der Komödie. Wir sehen daraus, wie eng diese für Schiller mit der ästhetischen Haltung verbunden ist. Ja, er sagt ausdrücklich, sie könne «nur einem schönen Herzen gelingen». (Sch. X, 460.)

Wie verhält sich nun der ästhetische Mensch im Spannungsfeld von «Sinnenglück und Seelenfrieden», von Pflicht und Neigung? Im Bereich der Natur ist er dem Zwang der Kausalität unterworfen; er steht in der Zeit und im Raum und damit in der Beschränkung. Wenn er keine höhern Bedürfnisse als die der Physis hätte, könnte er ungestört sein Sinnenglück geniessen. Nun ist er aber zugleich ein geistbegabtes Wesen, dessen Vernunft frei zu sein verlangt. Frei ist ein Vermögen dann, wenn es nach eigenen, immanenten Gesetzen handelt. So steht der physischen Notwendigkeit die Vernunftfreiheit entgegen. Von diesem Zwiespalt kann sich der Mensch auf zwei Wegen befreien: Entweder reißt das höhere Vermögen, d. h. die Vernunft die Herrschaft an sich, was Schiller als die erhabene

Haltung bezeichnet, in der die Pflicht der Neigung vorgezogen wird — oder die Natur ist im Menschen so gebildet, daß ihre Neigungen mit dem Sittengesetz übereinstimmen, ohne von der Vernunft mit Hilfe des Willens dazu gezwungen zu werden, was schöne Haltung genannt wird. *Die schöne Seele* vereinigt also Sinnenglück und Seelenfrieden.

Wir verstehen es nun, wenn Schiller verlangt: «In der Comödie muß alles von dem moralischen Forum auf das physische gespielt werden, denn das moralische erlaubt keine Indifferenz. Behandelt die Comödie etwas, was unser moralisches Gefühl interessiert, so liegt ihr ob, es zu neutralisieren, d. i. es in die Klasse natürlicher Dinge zu versetzen, welche nach der Causalitaet nothwendig erfolgen.» (Sch. X, 543.) «Überall mehr Zufall als Schicksal zu finden» aber sei das Ziel der Komödie und «einerley mit dem höchsten, wornach der Mensch zu ringen hat.» (Sch. X, 462.)

Liegt hier nicht ein Widerspruch vor? Wie kann der komische Dichter seinen Gegenstand «in die Klasse natürlicher Dinge versetzen, welche nach der Kausalität notwendig erfolgen», und trotzdem darin «mehr Zufall als Schicksal finden»? Die Antwort ist nicht schwer zu finden; denn der Zufall ist ja eine Erscheinung aus dem Bereich des Natürlichen, während das Schicksal nur in der Vernunftwelt regiert.

Nun sollen aber nicht nur Notwendigkeit und Zufall der Physis im Kunstwerk zur Geltung kommen, sondern auch die menschliche Person, die ohne die Vernunft undenkbar ist. Das ist sehr wohl möglich; denn «die Anforderungen der Natur an ihn gehen bloß auf das, was er wirkt, auf den Innhalt seines Handelns, über die Art, wie er wirkt, über die Form desselben, ist durch die Naturzwecke nichts bestimmt. Die Anforderungen der Vernunft hingegen sind streng auf die Form seiner Thätigkeit gerichtet.» (Sch. X, 356.) Im Hinblick auf unser Problem lautet dieser Satz sinngemäß abgewandelt: Die Anforderungen der Natur gehen nur auf den Inhalt des

menschlichen Seins, die Materie — «Materie heißt hier nichts als Veränderung oder Realität, die die Zeit erfüllt» (Sch. X, 312) —; die der Vernunft aber sind auf seine Form gerichtet. Es ist demnach möglich, auf physischem Gebiet sowohl der Naturnotwendigkeit wie der Geistesfreiheit Genüge zu leisten, Sinnlichkeit und Vernunft zur Übereinstimmung zu bringen.

Diese Harmonie der von der Person bestimmten Erscheinung oder der «lebenden Gestalt» (Sch. X, 323) heißt in Schillers Terminologie *Schönheit des Spiels* oder *Anmut* (Sch. X, 79), im Gegensatz zur architektonischen oder Schönheit des Baues, die von der Natur durch vollkommene Ausführung ihrer eigenen Gesetze erzielt wird. Mit dem Begriff der Schönheit des Spiels haben wir einen Schlüsselpunkt zum Verständnis der Lustspieltheorie erreicht.

Die Anmut wird in der ästhetischen Haltung zum Zustand, zur Natur, zum «Siegel der vollendeten Menschheit». (Sch. X, 103.) Kann sie aber auch einem Ding mitgeteilt werden? Gibt es ein anmutiges Tier, eine anmutige Landschaft, ein anmutiges Kunstwerk? Unser Sprachgebrauch bejaht diese Frage. Sehen wir zu, ob diese Ausdrucksweise nach Schillers Auffassung — im eigentlichen oder uneigentlichen Sinne — berechtigt ist.

Naturprodukte können architektonisch oder — nach den ‚Fragmenten aus den ästhetischen Vorlesungen vom Winterhalbjahr 1792—1793', die Christian Friedrich Michaelis 1806 veröffentlichte (Sch. X, 41 ff.) — organisch schön (Sch. X, 58) sein, wenn sie ihren Zweck vollkommen erreichen. Scheint aber ein Ding mehr zu erfüllen, als durch seine Natur gefordert ist, so dürfen wir im uneigentlichen Sinne auch von Anmut sprechen. «Das Thier arbeitet, wenn ein Mangel die Triebfeder seiner Thätigkeit ist, und es spielt, wenn der Reichthum der Kraft diese Triebfeder ist, wenn das überflüssige Leben sich selbst zur Thätigkeit stachelt. Selbst in der unbeseelten Natur zeigt sich ein solcher Luxus der Kräfte und eine

Laxität der Bestimmung, die man in jenem materiellen Sinn gar wohl Spiel nennen könnte. ... So gibt uns die Natur schon in ihrem materiellen Reich ein Vorspiel des Unbegrenzten, und hebt hier schon zum Teil die Fesseln auf, deren sie sich im Reich der Form ganz und gar entledigt. Von dem Zwang des Bedürfnisses oder dem physischen Ernste nimmt sie durch den Zwang des Ueberflusses oder das physische Spiel den Uebergang zum ästhetischen Spiele, und ehe sie sich in der hohen Freyheit des Schönen über die Fessel jedes Zweckes erhebt, nähert sie sich dieser Unabhängigkeit wenigstens von ferne schon in der freyen Bewegung, die sich selbst Zweck und Mittel ist.» (Sch.X, 377 ff.) Wenn wir somit unpersönlichen Wesen Anmut, das ist freie Betätigung im Spiele, zuschreiben, so legen wir ihnen in der Einbildungskraft eine Person zu. Die Tänzerin ist anmutig, das sich tummelnde Reh scheint es zu sein. Das Schöne leihen wir dem Gegenstand als Schein. «Die Natur selbst ist es, die den Menschen von der Realität zum Scheine emporhebt, indem sie ihn mit zwey Sinnen ausrüstete, die ihn bloß durch den Schein zur Erkenntnis des Wirklichen führen. In dem Auge und dem Ohr ist die andringende Materie schon hinweggewälzt von den Sinnen, und das Objekt entfernt sich von uns, das wir in den thierischen Sinnen unmittelbar berühren. Was wir durch das Auge sehen, ist von dem verschieden, was wir empfinden; denn der Verstand springt über das Licht hinaus zu den Gegenständen. ... Sobald er anfängt, mit dem Auge zu genießen, und das Sehen für ihn einen selbstständigen Werth erlangt, so ist er auch schon ästhetisch frey und der Spieltrieb hat sich entfaltet. Gleich so wie der Spieltrieb sich regt, der am Scheine Gefallen findet, wird ihm auch der nachahmende Bildungstrieb folgen, der den Schein als etwas Selbständiges behandelt.» (Sch. X, 371.) Will der Mensch also nicht nur selbst anmutig sein, sondern auch in einer anmutigen Welt leben, so bietet sich ihm die «*Kunst des Scheins*» an. «Da alles wirkliche Daseyn von der Natur

als einer fremden Macht, aller Schein aber ursprünglich von dem Menschen als vorstellendem Subjekt, sich herschreibt, so bedient er sich bloß seines absoluten Eigenthumsrechts, wenn er den Schein von dem Wesen zurück nimmt, und mit demselben nach eigenen Gesetzen schaltet.» (Sch. X, 372.) Schiller besteht sehr eindringlich auf dieser Scheidung von Realität und ästhetischem Schein. Wird der Schein als Wirklichkeit ausgegeben, so ist er Betrug. Im selben Jahrgang der Horen (1795) wie die ‚Briefe über die ästhetische Erziehung' erschienen aus seiner Feder zwei Abhandlungen 'Von den nothwendigen Grenzen des Schönen' und 'Ueber die Gefahr ästhetischer Sitten', in denen er vor der «belletristischen Willkührlichkeit im Denken» und «eben dieser Willkührlichkeit auf Maximen des Willens angewandt» (Sch. X, 407) warnt. Wird aber durch diese säuberliche Trennung der Kunst nicht jeder reale Boden entzogen? Und haben wir uns mit dieser theoretischen Untersuchung nicht allzu weit von unserm Gegenstand, der Komödie, entfernt? Gerade in Schillers dramatischem Schaffen der klassischen Zeit spielt das Suchen nach dem geeigneten Stoff doch eine große Rolle. Die Beschäftigung mit Kant erlaubt ihm, seine anthropologischen Begriffe in ein System einzubauen. Das Studium der Geschichte aber muß dann die exemplarischen Fälle liefern, die ja im Drama einzig darstellbar sind. Also ist Dichtung für Schiller nicht bloß freies Spiel der Phantasie.

Im 26. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen, in welchem der ästhetische Schein behandelt wird, kommt diese Frage ebenfalls zur Sprache: «Uebrigens ist es gar nicht nöthig, daß der Gegenstand, an dem wir den schönen Schein finden, ohne Realität sey, wenn nur unser Urtheil darüber auf diese Realität keine Rücksicht nimmt; denn soweit es diese Rücksicht nimmt, ist es kein ästhetisches. Eine lebende weibliche Schönheit wird uns freylich eben so gut und noch ein wenig besser als eine eben so schöne, bloß gemahlte,

gefallen; aber insoweit sie uns besser gefällt als die letztere (ich setze hier der Kunst keine Grenzen) gefällt sie nicht mehr dem reinen ästhetischen Gefühl; diesem darf auch das Lebendige nur als Erscheinung, auch das Wirkliche nur als Idee gefallen, aber freylich erfodert es noch einen ungleich höheren Grad der schönen Kultur, in dem Lebendigen selbst nur den reinen Schein zu empfinden, als das Leben an dem Schein zu entbehren.» (Sch. X, 373.)

Wir kehren damit wieder zu einer Feststellung zurück, die wir schon früher gemacht haben: Der Inhalt ist für das Zustandekommen der Schönheit insofern unwichtig, als der Geschmack, d. h. das ästhetische Urteilsvermögen, einzig an die Form Ansprüche stellt. Indem wir ein Objekt künstlerisch darstellen, entrücken wir es in die Welt des Scheins.

Der Gattungscharakter des Lustspiels

Schiller unternimmt es nun im 22. Briefe über die ästhetische Erziehung, «von den aufgestellten Sätzen die Anwendung auf die ausübende Kunst und auf die Beurtheilung ihrer Werke zu machen». (Sch. X, 353.) Wir wollen versuchen, ob wir uns auf diesem Wege wieder unserm Spezialproblem nähern können.

Wir lesen da: «Diese hohe Gleichmüthigkeit und Freyheit des Geistes, mit Kraft und Rüstigkeit verbunden, ist die Stimmung, in der uns ein ächtes Kunstwerk entlassen soll, und es giebt keinen sicherern Probierstein der wahren ästhetischen Güte. Finden wir uns nach einem Genuß dieser Art zu irgend einer besondern Empfindungsweise oder Handlungsweise vorzugsweise aufgelegt, zu einer andern hingegen ungeschickt und verdrossen, so dient dieß zu einem untrüglichen Beweise, daß wir keine rein ästhetische Wirkung erfahren haben; es sey nun, daß es an dem Gegenstand, oder an unserer

Empfindungsweise oder (wie fast immer der Fall ist) an beiden zugleich gelegen habe.

Da in der Wirklichkeit keine rein ästhetische Wirkung anzutreffen ist, (denn der Mensch kann nie aus der Abhängigkeit der Kräfte treten) so kann die Vortreflichkeit eines Kunstwerks bloß in seiner größern Annäherung zu jenem Ideale ästhetischer Reinigkeit bestehen, und bey aller Freyheit, zu der man es steigern mag, werden wir es doch immer in einer besondern Stimmung und mit einer eigenthümlichen Richtung verlassen. .... Wir verlassen eine schöne Musik mit reger Empfindung, ein schönes Gedicht mit belebter Einbildungskraft, ein schönes Bildwerk und Gebäude mit aufgewecktem Verstand. ... Indessen verlieren sich diese besondren Affinitäten mit jedem höhern Grade, den ein Werk aus diesen drey Kunstgattungen erreicht, und es ist eine nothwendige und natürliche Folge ihrer Vollendung, daß, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüth einander immer ähnlicher werden. ... Darinn eben zeigt sich der vollkommene Styl in jeglicher Kunst, daß er die specifischen Schranken derselben zu entfernen weiß, ohne doch ihre specifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine weise Benutzung ihrer Eigenthümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilt.

Und nicht bloß die Schranken, welche der specifische Charakter seiner Kunstgattung mit sich bringt, auch diejenigen, welche dem besondern Stoffe, den er bearbeitet, anhängig sind, muß der Künstler durch die Behandlung überwinden. In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles thun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Innhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Innhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sey, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freyheit zu erwarten. Darinn also besteht das eigentliche Kunstge-

heimniß des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt, und über diesen die Herrschaft behauptet. Das Gemüth des Zuschauers und Zuhörers muß völlig frey und unverletzt bleiben, es muß aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen, wie aus den Händen des Schöpfers gehn.» (Sch. X, 350 ff.)

Schiller ist hier so ausgiebig zu Wort gekommen, damit offenkundig werde, wie es mit seinem interesselosen Wohlgefallen, das er mit Kant angesichts des Kunstwerkes verlangt, steht. Er meidet keineswegs die stoffartige Wirkung, aber nur damit die Macht der Kunst desto mehr triumphiere. Die kämpferische Terminologie der Jugendzeit ist kaum abgedämpft, doch dient sie nicht mehr einem vagen, dafür aber auch exaltierten Freiheitsbegriff, sondern der Kunst als der besten Lehrerin der Freiheit. Daß diese ästhetische Freiheit in der Aufhebung aller Einschränkungen besteht, welche die einseitigen Ansprüche von Sinnlichkeit und Vernunft dem menschlichen Totalitätsstreben aufzwingen, ist uns schon klar geworden. Korff (II, 299 ff.) weist darauf hin, daß der Anfang der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen — es handelt sich vor allem um den Schluß des vierten Briefes (Sch. X, 284) — den Ausdruck «*Totalität*» in den Vordergrund stellt, ihn dann allerdings wieder durch «Freiheit» verdrängt. Schiller hätte viele bis heute nicht restlos beseitigte Mißverständnisse vermeiden können, wenn er auf das ominöse, durch die Sturm- und Drang-Zeit allzu sehr mit Pathos belastete Wort «Freiheit» verzichtet hätte. Für den aufmerksamen Leser ist allerdings der Bedeutungswandel so offensichtlich, daß wir ihm deswegen keinen Vorwurf machen dürfen.

Der Begriff der Totalität dürfte aber wesentlich zur Klä-

rung des Verhältnisses von Stoff und Form beitragen. Wenn im letzten Zitat kategorisch gefordert wird, der Stoff müsse durch die Form vertilgt werden, so will das heißen, die unumgängliche Einseitigkeit des Stoffes solle durch die Form so ausgeweitet werden, daß der Mensch als Ganzes angesprochen, anders gesagt: daß das Einzelne in der Harmonie aufgehoben werde. «Totalität des Ausdruckes wird von jedem dichterischen Werk gefordert, denn jedes muß Charakter haben, oder es ist nichts; aber der vollkommene Dichter spricht das Ganze der Menschheit aus.» (An Goethe, 27. 3. 1801.)

Wir gehen kaum fehl, wenn wir den «specifischen Charakter einer Kunstgattung» nicht in der Beschaffenheit der von ihr bevorzugten Stoffe, sondern in der Perspektive, unter der diese betrachtet werden, sehen; denn «nicht das Gebieth aus welchem der Gegenstand genommen, sondern das Forum vor welches der Dichter ihn bringt, macht denselben tragisch oder komisch». (Sch. X, 461.) «In der Comödie muß alles von dem moralischen Forum auf das physische gespielt werden.» (Sch. X, 543.) Auch die angezogenen Beispiele sprechen diese Sprache: Undank etwa verletzt unser moralisches Gefühl, so in Shakespears ‚Lear'. Durch diesen Affekt soll uns die Tragödie zur Freiheit führen. «Undank kann aber auch in der Comödie behandelt werden, aber dann muß er als eine natürliche Sache erscheinen; und wenn wir in der Tragödie mit demjenigen Mitleiden haben, der Undank erleidet, so muß uns die Comödie den lächerlich machen, welcher Dank erwartet. ... Auch den Heuchler kann die Komödie behandeln, aber dann muß es so geschehen, daß nicht er abscheulich, sondern die welche er betrügt lächerlich werden.» (Sch. X, 544.) Einige Jahre nach diesen theoretischen Erörterungen, mitten in der Arbeit an der ‚Maria Stuart', berichtet Schiller aus Jena an Goethe über den Fund eines möglichen Tragödienstoffes, der Geschichte des ‚Warbeck'. Dabei stellt er die folgende Überlegung an: «Was die Behandlung des erwähnten Stoffs be-

trifft, so müßte man, deucht mir, das Gegenteil von dem tun, was der Komödiendichter daraus machen würde. Dieser würde durch den Kontrast des Betrügers mit seiner großen Rolle und seine Inkompetenz zu derselben das Lächerliche hervorbringen.» (An Goethe, 20. 8. 1799.)

Offenbar ist für Schiller *der Gesichtswinkel des Lächerlichen* in der Komödie maßgebend. Was darunter zu verstehen ist, hat er nie ausgeführt, doch soll versucht werden, es aus einzelnen Bemerkungen und den vorhin zitierten Beispielen abzuleiten. Wir vermeiden es bewußt, auf die beinahe unübersehbare Literatur über das Lächerliche und die Komik einzugehen, da Schiller dabei kaum zur Sprache kommt. (So wird er in einer der neuesten Arbeiten: ‚Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen' von Otto Rommel, in der Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 21.Jhg., S. 161 ff., Halle a. S. 1943, nicht einmal erwähnt.) Hier soll ja nur die Theorie des klassischen Schiller formuliert werden, welche Aufgabe keine Einmischung fremder oder eigener Ansichten erlaubt.

Das Komische

In der Bemerkung über den ‚Warbeck' fällt das Wort «Kontrast». Das Verhältnis zwischen dem Anspruch auf die Krone und der Inkompetenz zu dieser Stellung wird damit bezeichnet. Dieser Kontrast «würde das Lächerliche hervorbringen», d. h., er wäre der Grund des Lächerlichen. Ist er es aber nur für diesen Fall, oder lassen sich die Beispiele des Undankbaren und des Heuchlers auch auf diese Weise erklären? Sicher! Wer auf den Betrüger, den Heuchler, den Taschenspieler hereinfällt, der vertraut blind, wo er auf der Hut sein sollte. In der Wirklichkeit muß edle Gesinnung sich mit Klugheit verbinden; denn die Welt vergibt Charakterlosigkeit eher als

Unklugheit. Auch Dank für die gute Tat zu erwarten, ist unklug. Die Diskrepanz zwischen der Erwartung und der Enttäuschung durch die Fakten wirkt lächerlich.

Im ‚Parasit' ist die Betrügerfigur Warbecks ins Rokokohafte verharmlost. Nicht Wohl und Wehe eines Weltreiches stehen auf dem Spiel, sondern eine gute Partie und eine verdiente Beförderung. Aus der usurpierten Königswürde wird eine berufliche und gesellschaftliche Ausnützung tüchtiger und ehrlicher Mitmenschen. Der lächerliche Kontrast liegt hier darin, daß der Schleicher mit einer keineswegs überdurchschnittlichen Intelligenz (‚Médiocre et rampant' heißt der Originaltitel) selbst dazu beiträgt, seine angemaßten Verdienste und behaupteten Fähigkeiten ins wahre Licht zu rücken. ‚Der Neffe als Onkel' endlich ist ein Intrigenlustspiel, wie es die ‚Dramatische Preißaufgabe' im 13. Jahrgang der Propyläen aus dem Jahre 1800 fordert: «In dem Intriguenstücke sind die Charaktere bloß für die Begebenheiten ... erfunden». (Sch. X, 540.) Die Heiratspläne des Vaters, der in aller Eile ausgeheckte Anschlag des Neffen, die Improvisationen anderer Personen stehen in komischem Gegensatz zur einfachen, beinahe selbstverständlichen Lösung. Goethes Lustspiel ‚Die Wette' gestaltet eine ganz ähnliche Situation, nur daß hier wie im ‚Triumph der Empfindsamkeit' an Stelle äußerer Schwierigkeiten Stolz und Scham der beiden Liebenden dem glücklichen Ende im Wege stehen. ‚Der Groß-Kophta' kreist wieder um die Figur des Betrügers und Heuchlers, auf einer niederern und plumperen Stufe auch ‚Der Bürgergeneral'.

So kommen wir also dem Lächerlichen — wenigstens soweit es in der Weimarer Klassik angestrebt oder durchgeführt ist — am besten bei, wenn wir es als Kontrastwirkung auffassen. Nur darf nicht vergessen werden, daß der komische Gegensatz uns moralisch völlig indifferent lassen muß, während ein Konflikt im Bereiche der Pflicht eine tragische Note erhält. «Daher behandelt der Tragödiendichter seinen Gegenstand

immer praktisch, der Comödiendichter den seinigen immer theoretisch.» (Sch. X, 461.) Theoretisch heißt soviel wie: verstandesmäßig, im Hinblick auf die Erkenntnis der Wirklichkeit; praktisch aber: vernunftmäßig, im Hinblick auf die Tat und die sittliche Bewährung.

Somit ist das Lächerliche als *ein Kontrast* zu begreifen, *der bloß verstandesmäßig gesehen wird.* Die rezeptiven Sinnesvermögen nehmen die Tatbestände auf, der Verstand ordnet und beurteilt sie; vor sein Forum gehören alle «natürlichen Dinge, die nach der Causalitaet nothwendig erfolgen». Das Resultat dieser sinnlich-reflexiven Zusammenarbeit ist die Wirklichkeit, wie sie uns erscheint und wie wir sie zu erkennen vermögen. Aus ihr beziehen wir unsere Erfahrungen, die wir wiederum auf sie anwenden. Damit haben wir den Schauplatz des Komischen umrissen. Der Epiker könnte es nun unternehmen, ihn zu schildern und auszumalen, ihn mit Figuren zu bevölkern; denn er hat es mit feststehenden, weil vergangenen Begebenheiten zu tun. Er stellt sich den Gegensatz gegenüber und bewegt sich frei um ihn herum, da dieser ihm ja «nicht entlaufen kann». (An Goethe, 26. 12. 1797; auch das Folgende stützt sich auf diesen Brief zur Diskussion der epischen und dramatischen Gesetzlichkeiten.) Dem Dramatiker aber entläuft die Handlung, hält er nicht Schritt mit ihr. «Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir. ... Bewegt sich die Begebenheit vor mir, so bin ich streng an die sinnliche Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freiheit, es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer beim Objekte bleiben, alles Zurücksehen, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge.» (loc. cit.) Der dramatische Dichter «treibt uns auf das Ende zu», «setzt seinen Zweck in die Folge und an das Ende», «steht unter der Kategorie der Kausalität». (An Goethe, 25. 4. 1797.) In diesen Worten glauben wir das Stilprinzip der *Spannung,* wie es Staiger in den ‚Grundbegriffen der Poetik'

(S. 155 ff.) dargestellt hat, zu erkennen. Schiller vermengt aber die Begriffe «dramatisch» und tragisch» so sehr, daß wir darauf verzichten wollen, weitere Belegstellen herauszuziehen. Vielmehr wenden wir uns der Aufgabe zu, das Verhältnis des Lächerlichen zum dramatischen Stil zu untersuchen. Dabei sind wir uns bewußt, daß für den großen Tragiker das Dramatische sich nicht zufällig weitgehend im Trauerspiel verkörpert, daß er daher nicht auf eine säuberliche Trennung bedacht zu sein braucht, da sie ihm in der Praxis keine wesentlichen Vorteile verschaffen könnte. Die direkten Zeugnisse für unser Problem werden deshalb immer seltener, und wir sind immer mehr auf Hilfsmittel angewiesen.

In der Diskussion um Goethes Plan zur ‚Jagd' bezeichnet Schiller dieses Gedicht als «komisch-episch» und bemerkt dazu: «Die Art, wie Sie Ihre Handlung entwickeln wollen, scheint mir mehr der Komödie als dem Epos eigen zu sein. Wenigstens werden Sie viel zu tun haben, ihr das Ueberraschende, Verwunderung Erregende zu nehmen, weil dieß nicht so recht episch ist.» (An Goethe, 25. 4. 1797.)

Wie ist das zu deuten? Offenbar haben das Epische und das Komische Gemeinsames, sonst hätten die eben zitierten Feststellungen keinen Sinn.

Die unterscheidenden Wesenszüge sind aber leichter zu bezeichnen, und so wollen wir zuerst ihnen nachgehen. Im Brief vom 26. 12. 1797 schreibt Schiller an Goethe: «Der Erzähler weiß schon am Anfang und in der Mitte das Ende, und ihm ist folglich jeder Moment der Handlung gleichgeltend, und so behält er durchaus eine ruhige Freiheit.» Der Epiker kann und will also keine Spannung auf etwas hin erzeugen, und wenn er es dennoch tut, so repräsentiert er nicht mehr die reine Gattung. Wo die Spannung angestrebt wird, da kann unmöglich «jeder Moment der Handlung gleichgeltend», da muß jeder Teil auf das Ganze, das Ganze aber auf den Schluß hin bezogen sein.

Das Komische erlaubt diesen Bezug auf das Ende in Form der Erwartung. Wir sind gespannt auf den Ausgang einer Begebenheit, auf die Lösung eines Konfliktes, auf die Pointe einer Anekdote. Bei der Tragödie sprechen wir an dieser Stelle von der Katastrophe, die notwendig aus den vorausgehenden Verwicklungen folgt. Die komische Dichtung, ja überhaupt jeder komische Vorgang öffnet sich hier dem *Überraschenden, Unerwarteten, Inkonsequenten.* Nur dem Erwartenden kann etwas Unerwartetes zustoßen (vgl. Toggenburger, 155 ff.). Der Epiker nimmt alles Seiende als gleichgeltend und daher mit einer gewissen Gleichgültigkeit entgegen. «Der Rhapsode ... wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln, man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu tun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt, und der es auf einen gewissen Grad gleichgültig ist, was für welche sie aufruft», heißt es in der Abhandlung ‚Ueber epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller'. (G. XIV, 369.) Es leuchtet also ohne weiteres ein, daß die Überraschung die komische Gattung von der konsequent dramatischen und der epischen wesentlich unterscheidet; denn wo die Konsequenz bis ans bittere Ende oder bis zur glücklichen Lösung durchgehalten oder wo sie gar nicht postuliert wird, da kann sie auch nicht durchbrochen werden.

Nun sind wir soweit, den lächerlichen Kontrast noch näher beschreiben zu können. Lächerlich heißt Lachen erregend. Es gibt aber Lächerlichkeiten, die wir verächtlich finden und verspotten; da wird das Lachen zum schadenfreudigen Auslachen, zum bittern Hohngelächter. Wir sind einem Affekt ausgeliefert, unfrei, der Lage irgendwie nicht gewachsen, nicht auf der Höhe. Die Überraschung hat uns an einem wunden Punkt getroffen, wir stehen wirklich betroffen und enttäuscht da, weil an uns eine Blöße aufgedeckt worden ist. Die Satire (nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch, nicht im Sinne von Schillers ‚Ueber naive und sentimentalische Dich-

tung') und die Karikatur können sich diesem Grenzfalle nähern, verlieren dadurch aber ihre versöhnende, erheiternde Wirkung. Der Haß reißt hin und macht das befreiende Verstehen unmöglich. Dieses Lächerlichmachen widerspricht dem grundlegenden Postulat der Gemütsfreiheit.

Anderseits kennen wir ein Lachen, das aus Scherz und heiterer Stimmung entspringt, aus dem «fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins» (Sch. X, 381), das also mit dem Lächerlichen nichts zu tun hat; denn hier fehlt jeder Kontrast, jede Überraschung, «unser Zustand ... ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder thätig noch leidend, wir schauen an und alles bleibt außer uns». Und dann folgen die höchst bezeichnenden Sätze: «Dieß ist der Zustand der Götter, die sich um nichts menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt. Aber wir sind Menschen, wir stehen unter dem Schicksal, wir sind unter dem Zwang von Gesetzen.» (Sch. X, 544.) Mit diesem Aber gesteht Schiller seinen Unglauben zumindest an die Beständigkeit des glücklichen Zustandes sinnlich-vernünftiger Harmonie ein. Vollendete Schönheit ist im «Reich der Schatten» zuhause; zu den Menschen kommt sie als Gnade, was im Wort «Grazie», das als Synonym neben Anmut steht, noch anklingt. Gnade aber ist wesentlich ohne Verdienst, darum auch ohne Sieg und Triumph. «Goethes Ergebung» darf mit Recht als gnadenhaft dem gnadenlosen «Imperativ Schillers» gegenübergestellt werden. (Toggenburger, 75 resp. 62.) Der herrscherliche Charakter kann wohl Harmonie postulieren, ja sie erstreben. Sollte er sie aber jemals erringen, so wäre sie ihm schon wieder entglitten, weil sie keine Gewalt duldet. So ist es nur ein Akt der Ehrlichkeit, daß Schiller im irreal gemeinten Konditionalis spricht, wo er von der Vollendung im ästhetischen Bereich handelt: «Wenn also die Tragödie von einem wichtigern Punkt ausgeht, so muß man auf der andern Seite gestehen, daß die Comödie einem wichtigern Ziel ent-

gegen geht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen.» (Sch. X, 462.)

Es bleibt noch eine Möglichkeit, eben daß die Komödie ihrem «Ziel entgegen geht»: *das befreiende, erheiternde Lachen, das sich einverstanden erklärt mit dem unerwartet Eingetretenen.* Wie ist dieses nun aber beschaffen? Wir müssen wieder auf die Beispiele zurückgreifen, aus denen wir schon den Kontrast als Grund des Lächerlichen abgeleitet haben.

Mit der Aussicht auf eine Doppelhochzeit, die alle zufriedenstellen wird, entläßt uns ‚Der Neffe als Onkel'. Ebenso erleichtert ist der Zuschauer durch die einfache und plausible Lösung im Gegensatz zu den verwickelten und das Ziel verfehlenden Anstalten dazu. Ein Aufwand an Schlauheit, Vorsichtsmaßnahmen, Plänen, an Geist und Verstand erweist sich als unnötig vor der Tatsache, daß sich die Richtigen trotz allem bekommen. Oder wie es der Diener Johann am Schluß der ‚Wette' ausspricht: «Geh! das ist alles zu erhaben und zu studirt für uns. Laß uns einfach lieben und glücklich, und dazu ist nichts Einfacheres in der Welt, gnädiger Herr, als ein hübsches Heirathsgut.» (WG. IX, 168.) Auch hier zeigt sich die Liebe als viel elementarer denn alle Vorsätze, die Stolz und Eigenliebe eingaben. Sogar ausgesprochen materielle Gesichtspunkte sind «maßgebender» als die *«überspannten»* Ansprüche eines das Leben nur schwer machenden Ehrenkodexes.

Nun bleiben uns aber noch die Fälle, die mit Betrug, Irrtum und Mißverständnis zusammenhängen. Sie sind Folge unserer mangelhaften Erkenntnis. Das Wesen des Menschen wie das «Ding an sich» ist verborgen hinter der Erscheinung. «Bei seinen Mienen, seiner Haltung, seinen Worten, Taten und Gebärden müssen wir ihn nehmen, wenn ein Umgang möglich sein soll». (Meisterwerke, 228.) Dieses «Nehmen bei etwas» schließt die große Gefahr des Vergreifens in sich. Das geschieht, wenn wir vergessen, daß alles Schein ist, was unsere Sinne und durch sie unser Verstand wahrnehmen, und daß die

Realität erst dahinter liegt. Die *Verwechslung von Schein und Sein,* der wir im Bestreben, eine Handhabe zu gewinnen, noch Vorschub leisten, macht sich der Betrüger zunutze. Er gibt sich von einer Seite, von der wir ihn nehmen sollen, damit er hinter dieser Fassade seine Absichten verbergen kann. Die Maske deckt das wahre Gesicht, und wir sind erstaunt, wenn plötzlich die ungeschminkte Wahrheit an den Tag kommt. Die Sprache bietet uns eine ganze Menge sinnvoller und eindrücklicher Bilder, um das Phänomen des betrügerischen Spiels mit dem falschen Schein anschaulich zu machen.

Überspanntheit und Hereinfallen auf den Schein sind Folgen eines *mangelnden Kontaktes mit dem Leben.* Sei er gewollt oder unfreiwillig: das Leben macht seine Ansprüche geltend und weiß sie auch durchzusetzen. Schiller hat das erkannt und erfahren. Wir wollen nicht ins Biographische abschweifen, sondern bei den ästhetischen Schriften bleiben: «Der Gegenstand des Sachtriebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt Leben, in weitester Bedeutung; ein Begriff, der alles materiale Seyn, und alle unmittelbare Gegenwart in den Sinnen bedeutet.» (Sch. X, 323.) «Soweit der Mensch endlich ist, erstreckt sich das Gebiet dieses Triebs; und da alle Form nur an einer Materie, alles absolute nur durch das Medium der Schranken erscheint, so ist es freylich der Sachtrieb, an dem zuletzt die ganze Erscheinung der Menschheit bevestigt ist. ... Mit unzerreißbaren Banden fesselt er den höher strebenden Geist an die Sinnenwelt, und von ihrer freyesten Wanderung ins Unendliche ruft er die Abstraktion in die Grenzen der Gegenwart zurücke. Der Gedanke zwar darf ihm augenblicklich entfliehen, und ein fester Wille setzt sich seinen Foderungen sieghaft entgegen; aber bald tritt die unterdrückte Natur wieder in ihre Rechte zurück, um auf Realität des Daseyns, auf einen Innhalt unsrer Erkenntnisse und auf einen Zweck unsers Handelns zu dringen.» (Sch. X, 313.)

So sieht Schiller in den ‚Briefen über die ästhetische Er-

ziehung' das Leben und seine Ansprüche an den Menschen. Im Lustspiel allerdings manifestiert es sich auf recht verschiedene Weise, und wir vermuten, daß gerade die Eigenart in der Auffassung des Vitalen guten Aufschluß über die Welt eines Dichters geben könnte.

Die Erwartung, die Spannung auf etwas hin, die dann als überspannt entlarvt wird, haben wir als dramatisches Element erkannt. Was sich als einfacher und lebensnaher und selbstverständlicher erweist, das ist das epische Gegenüber, das bloße Da ohne jede Prätention. (Vgl. Einbildungskraft 173 ff., besonders 178.) *Die Umschaltung von der dramatischen Ebene auf die epische möchten wir einzig als komisch bezeichnen.* Das Komische bleibt also nicht beim lächerlichen Kontrast stehen; es läßt sich von ihm nicht affizieren, nicht erregen, weil es ihn nicht ernst nimmt. Es entspannt in die Heiterkeit hinein.

Damit haben wir erst die Perspektive des Komischen nachgezeichnet, also den «spezifischen Charakter der Gattung». Das Lustspiel als Kunstwerk aber muß die gattungsbedingten Schranken überwinden, zu einer ästhetischen Totalität ausweiten.

Das Lustspiel

Der Willensmensch Schiller muß der Tendenz des Komischen, das aller höhern Ansprüche spottende Leben gegen jede Art von Absicht und Anstrengung auszuspielen, kritisch, ja ablehnend gegenüberstehen. So sieht er das Lustspiel infolge seiner moralischen Indifferenz der Gefahr der Frivolität und Würdelosigkeit ausgesetzt, «wenn hier nicht die Behandlung den Innhalt veredelte und das Subjekt des Dichters nicht sein Objekt verträte». (Sch. X, 460.) Denn «der Komödiendichter, dessen Genie sich am meisten von dem wirklichen Leben nährt, ist eben daher auch am meisten der Platt-

heit ausgesetzt ...». Und nun folgt die Liste aller namhaften Lustspielautoren von Aristophanes und Plautus über Shakespeare, Lope de Vega, Molière und Goldoni bis auf Lessing. In bedauerndem, beinahe vorwurfsvollem Tone ruft er aus: «... wie büßen sie nicht alle, mehr oder weniger, den geistlosen Charakter der Natur, die sie zum Stoff ihrer Satyre erwählten. Von den neuesten Schriftstellern in dieser Gattung nenne ich keinen, da ich keinen ausnehmen kann.» (Sch. X, 496 f.) Selbst die Größten dieser Gilde haben den Stoff nicht völlig durch die Form vertilgt und die Schranken der Gattung nicht genügend auf das «Ideal ästhetischer Reinigkeit» hin ausgeweitet. Die Forderungen Schillers müssen also sehr ernst genommen werden, wenn er selbst den besten und allgemein anerkannten Lustspielen gegenüber mit Tadel nicht spart.

Nun geben allerdings die ‚Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst' eine andere Möglichkeit zu. Das Niedrige zeigt «Roheit des Gefühls, schlechte Sitten und verächtliche Gesinnungen» an. «Es gibt zwar Fälle, wo das Niedrige auch in der Kunst gestattet werden kann; da nämlich wo es Lachen erregen soll. Auch ein Mensch von feinen Sitten kann zuweilen, ohne einen verderbten Geschmack zu verrathen, an dem rohen aber wahren Ausdruck der Natur und an dem Kontrast zwischen den Sitten der feinen Welt und des Pöbels sich belustigen... Sobald es der Dichter bloß auf ein Lachstück anlegt, und weiter nichts will, als uns belustigen, so können wir ihm auch das Niedrige hingehen lassen, nur muß er nie Unwillen oder Ekel erregen.

Unwillen erregt er, wenn er das Niedrige da anbringt, wo wir es schlechterdings nicht verzeihen können, bey Menschen nämlich, von denen wir berechtigt sind, feinere Sitten zu fodern.» (Sch. X, 208 ff.) Aristophanes ist ein Beispiel für die Verwendung von unflätigen Szenen im Lustspiel; aber er hält sich nicht immer an die sozialen Schranken. Er bringt Standespersonen, bedeutende Menschen — denken wir nur an

Sokrates! —, ja selbst Götter auf die Bühne und gibt sie der Lächerlichkeit preis. Das ist für Schiller unerträglich und verwerflich; den entweder stoßen wir uns am Dichter, weil er «Menschen von Erziehung» niedrig und gemein handeln läßt, also unwahr ist; oder dann beleidigen diese Personen unser Gefühl für Sitte und Anstand. Beides aber schreckt uns aus der moralischen Indifferenz auf und stört die Gemütsfreiheit.

«Ganz anders ist es in der Farse, wo zwischen dem Dichter und dem Zuschauer ein stillschweigender Kontrakt ist, daß man keine Wahrheit zu erwarten habe. In der Farse dispensiren wir den Dichter von aller Treue der Schilderung, und er erhält gleichsam ein Privilegium, uns zu belügen. Denn hier gründet sich das Komische gerade auf seinen Kontrast mit der Wahrheit . . .» (Sch. X, 210.)

Offenbar hat Schiller hier noch die alte Forderung der sozialen Diskrimination von Tragödie und Komödie im Auge, die nur für die Farce oder Posse nicht gelten soll. Somit hätten wir zu unterscheiden zwischen *possenhaften Elementen*, die keinen Anspruch auf Naturwahrheit erheben, und *eigentlich komischen*, welche den «rohen aber wahren Ausdruck der Natur» wiedergeben. Daraus läßt sich für die Posse ableiten, daß auf jede Motivierung und jede Folgerichtigkeit verzichtet werden könne: die Personen werden zu Figuren wie im Marionettentheater, die Begebenheiten aber unwahrscheinlich, phantastisch, übertrieben.

Wenn wir die Satire an der Grenze der Komödie als schönem Kunstwerk sahen, weil sie die Materie leidenschaftlich behandelt, so bewegt sich die Posse aus dem Kreis der Poesie gegen das Mimische hin, das zwar ästhetisch sein, aber des Wortes entraten kann. Während sich in der Satire die Aufmerksamkeit auf das menschliche Sein und die sittlich sein sollende Tat richtet, hält sie sich in der Posse an den Vorgang, die Erscheinung, die Oberfläche. Deshalb ist die Farce

meist stark auf die Darstellung angewiesen und gibt sich oft als Stegreifkomödie, in der der launige Einfall die größte Wirkung haben kann. Nicht selten ist dagegen die Satire allzusehr «Literatur», ohne Lebensfülle, ohne sinnliche Dichte, besonders wenn sie auf geistiger Ebene spielt. Nur dem Eingeweihten verständlich, veraltet sie schnell und sagt selbst der Masse der Zeitgenossen nichts, wenigstens nichts Erfreuliches.

Vielleicht möchte es scheinen, wir hielten uns zu lange in diesen Randgebieten des Komischen und des Lustspiels auf. Doch sind die possenhaften und satirischen Elemente beinahe in jeder Komödie mehr oder weniger vertreten, wenn auch nur in Nebenfiguren oder hinter den Begebenheiten. Zudem gewinnen wir durch eine möglichst genaue Beschreibung der Grenzzonen ein desto deutlicheres Bild vom Raum, in welchem das Lustspiel beheimatet ist. Die Eigentümlichkeit dieses Raumes besteht eben in der *gegenseitigen Durchdringung von Dichtung und Bühne, von Wort- und Darstellungskunst.* Daß diese beiden Seiten ihre besondern Forderungen enthalten, die im Einzelfall oft in Konflikt geraten, und wie unsere Klassiker dieses Problem anpackten, wird uns noch beschäftigen, wenn wir von ihrer literaturkritischen und dramaturgischen Arbeit sprechen.

In der *Idealgestalt des Mimen,* der Dichter und Darsteller in einem ist, sieht Goethe im Aufsatz ‚Ueber epische und dramatische Dichtung', der von Schiller ausdrücklich gebilligt wurde, die dramatischen Gesetze auf einen Nenner gebracht. Ihm steht als epische Entsprechung der Rhapsode gegenüber. Nachdem die spezifischen Motive und die zur Anschauung zu bringenden Welten gekennzeichnet sind, wendet sich der Autor zur «Behandlung im ganzen», die nun eben den Stoff zur ästhetischen Totalität ausweiten soll: «Der Mime . . . stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich teilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, sei-

ne Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse. Zwar wird auch er stufenweise zu Werke gehen, aber er kann viel lebhaftere Wirkungen wagen, weil bei sinnlicher Gegenwart auch sogar der stärkere Eindruck durch einen schwächern vertilgt werden kann. Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden.» (G. XIV, 369 f.) In welchen Punkten die Komödie von dieser Charakteristik des Mimen abweicht, die stark von Schiller beeinflußt und daher vor allem im Hinblick auf die Erfordernisse der Tragödie zu verstehen ist, dürfte nicht mehr schwer zu zeigen sein.

Die Konzentration auf den Schauspieler und seine nächste Umgebung wird durch die Bühne verlangt und gewährleistet; denn damit ist die Blickrichtung festgelegt, ein enger Raum als einzig wichtig ausgesondert. Zwar gehört gerade das Überspielen der Rampe und das direkte Ansprechen des Zuschauers seit jeher zu den beliebten komischen Wendungen; doch darf mit diesen Mitteln das Publikum nicht ins Geschehen mit einbezogen, sondern soll vielmehr dadurch an den Scheincharakter der Kunst erinnert werden. Das Mitfühlen mit dem «Helden», also das, was seit Aristoteles Furcht und Mitleid genannt wird, muß ja vermieden werden. Wo das nicht der Fall ist, wie etwa in der ‚Turandot', ist die Gattung nicht rein. Der Komödiendichter tut in dieser Hinsicht mit Vorliebe das Gegenteil des Tragikers.

«So wie Schiller nur außerordentliche Augenblicke der Menschheit in seinen Tragödien behandelt, so wählt er auch nur große Charaktere als Helden seiner Stücke: Männer in exponierter Stellung, Heldinnen mit einer gewissen Extravaganz, Menschen hohen Ranges. Insofern redet er dem Beson-

deren das Wort, das Goethe eher meidet. Den Charakter der Notwendigkeit und Wahrheit kann Schiller in durchschnittlichen Allerweltsfiguren nicht gut zum Ausdruck bringen.» (Toggenburger, 124 f.) Die Größe in irgendeiner Form ist aber für den durch und durch aristokratischen Schiller immer mit Geburt und Stand verbunden. Die Bedeutsamkeit der sozialen Rangordnung soll auch in der Dichtung respektiert werden. Der Mensch von Erziehung beweist in allem seine Kraft, auch in der Niedertracht und im Verbrechen, er kann nie bedeutungslos sein. Gerade das braucht die Komödie aber: «*durchschnittliche Allerweltsfiguren*», die sich Bedeutung anmaßen oder doch uns verleiten, solche bei ihnen zu suchen.

Dasselbe gilt für die Begebenheiten, die das Lustspiel darstellt. Schiller nennt den höchst bedeutsamen Augenblick, in dem die Fäden eines tragischen Schicksals zusammenlaufen und nach hinten und vorne verfolgt werden können, den «prägnanten Moment» oder das «punctum saliens». Toggenburger (S. 122) will dieses Wort «ganz eigentlich als springenden Punkt» verstanden wissen. Auch im Lustspiel dürfen wir vom *springenden Punkt* sprechen; nur ist damit der Augenblick gemeint, in dem der Zufall in den vermeintlich notwendigen Gang des Geschehens eingreift. Was vorausgegangen ist, erweist sich hier als verfehlt und unzweckmäßig; was folgt, ist sich selbst genug.

Der Dramatiker Schiller ist sich gewohnt, die Wirkung seiner Stücke zu berechnen, wobei auch der Zuschauer in die Rechnung eingesetzt wird. Doch ist liebevolle Rücksicht auf ein gebildetes Publikum, wie wir es etwa von Goethe erwarten, nicht seine Sache. Er packt die Masse an, nimmt sie bei ihren Schwächen, um sie zur schönen oder erhabenen Haltung zu zwingen. Was also in unserm Aufsatz über den Zuschauer ausgesagt ist, atmet ganz den Geist Schillers, ist aber in den gemäßigten Worten Goethes formuliert. Ein Satz faßt alle

Postulate zusammen; ihre gemeinsame Voraussetzung ist die sinnliche Gegenwart des Dargestellten. Nun ist aber zu beachten, daß die in Frage stehende Abhandlung zwar der Diskussion über die grundlegenden Elemente der beiden Gattungen entsprungen ist, zu der Goethe vornehmlich Gedanken über das Epische, Schiller über das Dramatische beitrug, daß aber das tiefere Anliegen nicht einseitig gattungsgebunden war. Goethe möchte «Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten ...» (An Schiller, 23. 12. 1797), worauf aber Schiller einwendet: «Ihr jetziges Geschäft, die beiden Gattungen zu sondern und zu reinigen, ist freilich von der höchsten Bedeutung, aber Sie werden mit mir überzeugt sein, daß, um von einem Kunstwerk alles auszuschließen, was seiner Gattung fremd ist, man auch notwendig alles darin müsse einschließen können, was der Gattung gebührt. Und eben daran fehlt es jetzt. Weil wir einmal die Bedingungen nicht zusammenbringen können, unter welchen eine jede der beiden Gattungen steht, so sind wir genötigt, sie zu vermischen.» (An Goethe, 29. 12. 1797.) Es ist daher begreiflich, wenn unser klassischer Dramatiker Goethes reinlicher Sonderung der Spezies ihre gemeinsamen Grundzüge gegenüberhält: «Die Dichtkunst, als solche, macht alles Gegenwärtige vergangen und entfernt alles Nahe (durch Idealität) und so nötigt sie den Dramatiker, die individuell auf uns eindringende Wirklichkeit von uns entfernt zu halten und dem Gemüt eine poetische Freiheit gegen den Stoff zu verschaffen. Die Tragödie in ihrem höchsten Begriffe wird also immer zu dem epischen Charakter hinaufstreben und wird nur dadurch zur Dichtung.» (An Goethe, 26. 12. 1797.) (Vgl. zum ganzen Fragenkomplex die ausführlichere Darstellung bei Toggenburger 139 ff.) Die Tragödie vermag das aber nie ganz zu leisten, das gesteht Schiller selbst in den theoretischen Schriften zu; denn sie gehört zu den Künsten, die nicht ganz frei

sind, «da sie unter der Dienstbarkeit eines besondern Zweckes (des Pathetischen) stehen». (Sch. X, 352.)

Die Komödie bewahrt uns auf der dramatischen Ebene, also bevor sie auf die epische umschaltet, vor stoffartiger Wirkung, indem sie unbedeutende Begebenheiten und Figuren auf die Bühne bringt. Die im Aufsatz verlangte «sinnliche Anstrengung» des Zuschauers darf zwar auch hier erzielt werden, aber er folgt nicht leidenschaftlich, weil «die auf uns eindringende Wirklichkeit» immer wieder als Schein und Spiel entlarvt wird.

Zusammenfassend läßt sich also sagen: Das epische Gedicht bringt durch die Erzählung einer vergangenen und gleichgültigen Stoffmasse die Sinnlichkeit «ins Gedränge»; die Tragödie aber unsre autonome Vernunft (Schiller nennt auch sie einfache «Freiheit»!) durch die Darstellung eines unsre Sinne affizierenden Stoffs. Poetisch wird die Epopee erst durch Vergegenwärtigung und Konkretisierung des Stoffes, die Tragödie durch die Idealisierung und Stilisierung (vgl. den Brief an Goethe, 26. 12. 1797). Der Stoff der Komödie ist bis zu einem gewissen Grad zugleich sinnenfällig und gleichgültig, also selbst schon poetisch. Die Form braucht ihn daher nicht zu «vertilgen», oder doch nur insofern, als er den Anforderungen des Idealfalls nicht entspricht. Ihre korrektive Aufgabe ist sehr gering. So ist der Widerstreit von Stoff und Form auf ein Minimum reduziert und die Gemütsfreiheit des Zuschauers durch Harmonie vor Sinnlichkeit und Vernunft gesichert.

Bemerkungen zur Terminologie

In der ‚Dramatischen Preißaufgabe' (Sch. X, 539 f.) wird das Lustspiel nach rein stofflichen Gesichtspunkten in «Characterstücke und Intriguenstücke» unterteilt. «In dem Intriguenstücke sind die Charactere bloß für die Begebenheiten, in

dem Characterstücke sind die Begebenheiten für die Charctere erfunden», d. h. im einen Falle wird das Geschehen, im andern eine Figur oder eine Menschenklasse ad absurdum geführt.

«Characterstücke stellen uns entweder Gattungen (die Molierische Comödie) oder Individuen (die englische Comödie) dar.»

Diese Unterarten setzen die Verfasser des Preisausschreibens — in Wirklichkeit hat es Schiller abgefaßt — nur für «die reine Comödie, das lustige Lustspiel» an, das allzusehr vernachlässigt werde zu Gunsten des sentimentalischen, das «das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung und aus sittlichen Rührungen» schöpft.

Um die kritischen und dramaturgischen Arbeiten unserer Klassiker in Bezug auf das Lustspiel richtig würdigen zu können, vor allem aber auch, um nicht jedesmal wiederholen zu müssen, was vielen komischen Stükken gemeinsam ist, möchten wir noch eine andere terminologische Scheidung vorschlagen: Sie findet weder in Schillers noch in Goethes Schriften Anwendung, läßt sich aber enge an die eben dargelegte Theorie anschließen und geht daher über eine bloße Hilfskonstruktion hinaus.

Die deutsche Sprache stellt uns zwei Bezeichnungen für das komische Bühnenstück zur Verfügung: «Lustspiel» und «Komödie». Bisher haben wir sie, dem allgemeinen Sprachgebrauch um 1800 und heute folgend, wahllos nebeneinander verwendet.

Nun zeigt sich aber bei einem Blick auf die Lustspieltradition auch außerhalb der deutschen Klassik, daß wir es mit recht verschiedenartigen Gebilden zu tun haben: Auf der einen Seite stehen *Komödien* — von jetzt an wollen wir uns an diese Terminologie halten —, die mit einer oder mit wenigen komischen Umschaltungen von der dramatischen Spannung in die epische Daseinslust arbeiten; anderseits bemerken wir *Lustspiele,* in denen sich hinter den oft nur lose zusam-

menhängenden Begebenheiten und Figuren diese Lust ständig und von Anfang an als beherrschendes Element hervordrängt. Wolfgang Kayser (S. 386 ff.) kommt von der Strukturanalyse von Shakespeares ‚Comedy of Errors' und ‚Midsummer Night's Dream' ebenfalls zu dieser Scheidung von Komödie und Lustspiel. Dieses verwendet alle möglichen Arten von Komik, mit Vorliebe possenhafte Wendungen und den Witz, der uns nur für einen kurzen Augenblick spannt und schon wieder entläßt. «Wir wissen als Zuschauer des Sommernachtstraumes um die Weite und Vielschichtigkeit der poetischen Welt und geben uns deshalb der jeweiligen Verwicklung, Spannung und auch Komik nie ganz hin. ... Wir sind tatsächlich wieder in der Welt des Spiels.» (Kayser, 387.) Hier regiert die Heiterkeit und nicht der lächerliche Kontrast. Wenn uns die Komödie bis an die Grenzen der Tragik führen kann — etwa im ‚Tartuffe' oder in Kleists ‚Amphitryon' —, so schweben wir im Lustspiel wie die Götter über allen irdischen Nichtigkeiten.

II. HAUPTTEIL:

KRITIK UND DRAMATURGISCHE TÄTIGKEIT DER WEIMARER KLASSIKER

Allgemeine Kriterien

«Die produktive Kritik ... fragt: Was hat sich der Autor vorgesetzt? Ist dieser Vorsatz vernünftig und verständig? Und inwiefern ist es gelungen, ihn auszuführen? Werden diese Fragen einsichtig und liebevoll beantwortet, so helfen wir dem Verfasser nach, welcher bei seinen ersten Arbeiten gewiß schon Vorschritte getan und sich unserer Kritik entgegen gehoben hat.

Machen wir aufmerksam auf noch einen Punkt, den man nicht genug beobachtet: daß man mehr um des Autors als des Publikums willen urteilen müsse.» (G. XIV, 831.)

Diese Worte schrieb Goethe bei Gelegenheit von Manzonis ‚Graf Carmagnola' in ‚Kunst und Altertum' 1821. Sie können als Maxime des Kritikers so gut wie des Menschen Goethe überhaupt gelten (vgl. Toggenburger, 75 ff., besonders 79). Die Liebe war sein Organ, mit dem er an die Dinge herantrat und das ihm die wertvollsten Einsichten verschaffte; denn Liebe ist produktiv. Sie fragt nicht so sehr nach dem, was sein soll, wie es Schiller stets tat, sondern nach dem, was ist und werden kann. Goethe konnte und wollte das Leben nicht

vergewaltigen, er gab sich ihm hin: «Ich bin nämlich als ein beschauender Mensch ein Stockrealiste, so daß ich von allen Dingen, die sich mir darstellen, nichts davon und dazu zu wünschen imstande bin . . .» (An Schiller, 27. 4. 1798.)

So ist auch der Anteil Goethes an der Diskussion über epische und dramatische Dichtung zu verstehen. Er möchte das Geschaffene, vor allem die Werke Homers und der griechischen Tragiker, befragen, was es ihm an Aufschlüssen über das Wesen der Gattungen offenbare. «Aesthetische Spekulationen» und «alles Theoretisieren» aber deutet ihm «auf Mangel oder Stockung von Produktionskraft» hin, wie er in ‚Dichtung und Wahrheit' (G. X, 590) schreibt. Auch andere wollte er nicht nach «allgemeingültigen» Formeln beurteilen. «Die Welt ist groß, jeder darf sich auf seine Weise vergnügen», fügte er der Feststellung bei, daß er nur Lyrik, Epik und Dramatik als die Hauptformen der Dichtung gelten lasse. (Zu A. Dittrich, 28. 9. 1818.)

Doch nicht nur großmütige Duldung ist uns überliefert. Mit Behagen konnte er das Gelungene genießen und über Fehler hinwegsehen, wenn nur keine unerfüllten Ansprüche erhoben wurden. So berichtet uns Schütze: «Er hielt sich an das Schöne eines Kunstwerkes und sagte dann wohl bei einer Eigenheit: Das muß man nun dem Künstler zugeben, er will seine Freiheit, will auch seinen Spaß haben. Wenn nur etwas Freude machte, ging seine Nachsicht sehr weit. Sprach man zum Beispiel von ergötzlichen Scherzen in Claurenschen Lustspielen, so ließ er seine Weise und das aus dem Leben Dargestellte gern gelten: Es käme wohl nur darauf an, sagte er, es mehr zu heben. Dies war ein Lieblingsausdruck von ihm . . . .» (G. XXII, 735; zu Schütze, 1806/1814.) War er gegen Unterhaltungsschriftsteller nachsichtig, so lag der Grund darin, daß er sie durch Kritik «zu heben» doch nicht hoffen konnte. Wo er aber ein Talent ahnte oder erkannte, da war er streng; wo sich Tendenzen, die er nicht billigte, mit künstlerischer Kraft

äußerten, war er unerbittlich; denn hier galt es nicht einfach, Geschaffenes zu würdigen oder bescheidenes Können zu ermuntern, hier fühlte er sich verpflichtet, zu mahnen und zu fordern.

So verhielt sich Goethe gegen Schiller, der ob seiner Zielstrebigkeit oft das Motivieren, den natürlichen Zusammenhang der Dinge, vernachlässigte. (Vgl. Toggenburger, 79 f.) Schiller ging auf die Anregungen Goethes ein; sie beide konnten in persönlichem Umgang viele Mißverständnisse beseitigen und die gemeinsamen Interessen pflegen. Wie aber, wenn die Kritik auf unfruchtbaren Boden fiel? Wenn Goethes Standpunkt nicht anerkannt wurde? Goethes Einstellung zur Romantik müßte in ihren verschiedenen Stadien untersucht werden, wenn wir die Motive der jeweiligen Urteile richtig würdigen wollten. Die Geschichte dieses eigenartigen Verhältnisses zu schreiben, ist nicht unsere Aufgabe. Wir nehmen einfach zur Kenntnis, wie sehr der Klassiker in Zorn geraten konnte, sofern er das, was er erworben und gestaltet hatte, durch die Romantiker in Frage gestellt oder gar gefährdet sah. Da war keine produktive, liebevolle Kritik mehr möglich, weil «der Vorsatz» der jungen Generation weder «vernünftig» noch «verständig» war, sondern krankhaft. (Vgl. Eckermann II, 2. 4. 1829.) Nach anfänglichem Wohlwollen hat er sich so von Hölderlin und von Kleist abgewandt. Den Weg, den diese beiden gingen, konnte er nicht billigen, aber auch nicht ändern, deshalb zog er sich verstimmt zurück. Zu Kanzler Müller äußerte er sich aber 1823 wie folgt: «Hätte ich das Unglück, in der Opposition sein zu müssen, ich würde lieber Aufruhr und Revolution machen, als mich im finstern Kreise ewigen Tadelns des Bestehenden herumtreiben. Ich habe nie im Leben mich gegen den übermächtigen Strom der Menge oder des herrschenden Prinzips in feindliche, nutzlose Opposition stellen mögen; lieber habe ich mich in mein eigenes Schnekkenhaus zurückgezogen und da nach Belieben gehauset.» (Zu

Kanzler von Müller, 3. 2. 1823.) Trotzdem das eher im Hinblick auf politische und gesellschaftliche Zustände gemeint war, gilt es doch ebensosehr für die Literatur. Der Rückzug in sich selbst aber war für den schöpferischen Goethe jedesmal wieder Sammlung, Verarbeitung des Entgegengesetzten, Synthese. Der zweite Teil des ‚Faust' oder ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre' zeugen dafür, daß die Auseinandersetzung mit der Romantik nicht «feindliche, nutzlose Opposition» war. «Wer recht wirken will, muß nie schelten, sich um das Verkehrte gar nicht bekümmern, sondern nur immer das Gute tun. Denn es kommt nicht darauf an, daß eingerissen, sondern daß etwas aufgebaut werde, woran die Menschheit reine Freude empfinde.» (Zu Eckermann I, 24. 2. 1825.)

Bei der literarischen Kritik stand also die Förderung des Autors im Vordergrund. Ein ganz anderes Ziel mußte Goethe bei seiner dramaturgischen Tätigkeit im Auge behalten. Als er 1808 die Trennung des Schauspiels von der Oper für das Weimarische Hoftheater befürwortete, schrieb er: «Man bedenke hier vor allen Dingen, daß der Hauptzweck unsers Theaters sei, dreimal die Woche bedeutende gefällige Vorstellungen zu geben. Darauf muß man losgehen; alles andere sind Nebensachen.» (G. XIV, 97.) Rückblickend führt er diesen Gedanken 1826 im Gespräch mit Eckermann folgendermaßen aus: «Ich habe am Theater nur so lange ein wahrhaftes Interesse gehabt, als ich dabei praktisch einwirken konnte. Es war meine Freude, die Anstalt auf eine höhere Stufe zu bringen, und ich nahm bei den Vorstellungen weniger Anteil an den Stücken, als daß ich darauf sah, ob die Schauspieler ihre Sachen recht machten oder nicht. ... Nun aber, wo ich beim Theater nicht mehr praktisch einwirken kann, habe ich auch keinen Beruf mehr hineinzugehen. Ich müßte das Mangelhafte geschehen lassen, ohne es verbessern zu können, und das ist nicht meine Sache.

Mit dem Lesen von Stücken geht es mir nicht besser. Die

jungen deutschen Dichter schicken mir immerfort Trauerspiele, allein was soll ich damit? Ich habe die deutschen Stücke immer nur in der Absicht gelesen, ob ich sie könnte spielen lassen, übrigens waren sie mir gleichgültig. Und was soll ich nun in meiner jetzigen Lage mit den Stücken dieser jungen Leute? Für mich selbst gewinne ich nichts, indem ich lese, wie man es nicht hätte machen sollen, und den jungen Dichtern kann ich nicht nützen bei einer Sache, die schon getan ist. Schickten sie mir statt ihrer gedruckten Stücke den Plan zu einem Stück, so könnte ich wenigstens sagen: mache es, oder mache es nicht, oder mache es so, oder mache es anders; und dabei wäre doch einiger Sinn und Nutzen.» (Zu Eckermann I, 16. 2. 1826.)

In diesen Worten kommt deutlich zum Ausdruck, welche Komponente des Dreigestirns Autor — Interpret — Publikum dem Theaterleiter Goethe am meisten am Herzen lag. Nach seiner Überzeugung sind alle drei aufeinander angewiesen; aber der Bühnenschriftsteller und der Zuschauer müssen ständig von der Aufführung lernen, ja durch sie gebildet werden. Schiller bekannte 1799 selbst: «Daß ich die Wintermonate künftighin in Weimar zubringe, ist bei mir nun eine beschlossene Sache; die sinnliche Gegenwart des Theaters muß mir eine Menge faux frais ersparen, die mir jetzt unvermeidlich sind, weil ich die Vorstellung der lebendigen Masse nicht habe, und auch der Stoff soll mir alsdann reichlicher zufließen.» (An Goethe, 12. 8. 1799.)

Zu Eckermann bemerkte Goethe 1825: «Würden die Schauspieler durch öftere Wiederholung sich in ihre Rollen so hineinspielen, daß die Darstellung ein Leben gewönne, als wäre es nicht eingelernt, sondern als entquölle alles aus ihrem eigenen Herzen, so würde das Publikum sicher auch nicht ohne Interesse und ohne Empfindung bleiben.» (Zu Eckermann III, 27. 3. 1825.) Wie sollte das aber an einem Provinztheater möglich sein, das mit einer kleinen Schauspielertruppe

auskommen mußte (Bielschowsky II, 19 spricht von 22 Mitgliedern) und dessen Einzugsgebiet bloß einige tausend Seelen zählte (Weimar hatte nach Bielschowsky I, 257 um die 6000 Einwohner; von Jena und andern größern Orten aus war es nur im Wagen erreichbar)? Auch in dieser Frage hat Goethe eine Lösung versucht: «Das einzige Mittel, um jetzt ein deutsches Theater obenzuhalten, sind Gastrollen. Hätte ich jetzt noch die Leitung (er war beinahe 10 Jahre früher zurückgetreten), so sollte der ganze Winter mit trefflichen Gastspielern besetzt sein. Dadurch würden nicht allein alle gute Stücke immer wieder zum Vorschein kommen, sondern das Interesse würde auch mehr von den Stücken ab auf das Spiel gelenkt; man könnte vergleichen und urteilen, das Publikum gewönne an Einsichten, und unsere eigenen Schauspieler würden durch das bedeutende Spiel eines ausgezeichneten Gastes immer in Anregung und Nacheiferung erhalten. Wie gesagt: Gastrollen und immer Gastrollen, und ihr solltet über den Nutzen erstaunen, der daraus für Theater und Publikum hervorgehen würde.» (Zu Eckermann I, 20. 12. 1826.) Hier werden offenbar ganz andere Maßstäbe an ein Stück gelegt als vom Literaturkritiker Goethe. Immer wieder stoßen wir auf Urteile, die unbegreiflich sind, wenn wir die Absicht vergessen. Berücksichtigen wir aber den jeweiligen Standpunkt, so lösen sich viele scheinbare Widersprüche auf.

Von Schiller dürfen wir keine liebevolle Rücksicht auf die Umstände, in denen ein Kunstwerk entstanden ist, erwarten; das entspräche seinem unbedingten und herrischen Charakter nicht. Im Umgang mit Goethe aber lernte er einen andersgearteten Menschen anerkennen und schätzen. Bei ihm fand er eine fremdartige Existenz, über die er nicht hinwegsehen konnte; sie zwang ihn zur Stellungnahme. Seinem Glauben, die einzig mögliche Daseinsweise des modernen Dichters zu verkörpern, widersprach das Werk Goethes. Dessen Genialität konnte er nicht leugnen, dazu war er zu scharfsichtig und zu

ehrlich. Hier war ein Realist, aber nicht so platt und unfrei, wie der spekulative Denker und Analytiker diese Gattung bisher gesehen hatte. Ein solcher Widerspruch mußte Schiller reizen.

Damit haben wir aber auch schon entdeckt, was Schiller an einem Gegenstand — auch Goethe «stand entgegen», was zugleich gegenüberstehen und widerstehen heißt! — interessierte. Er selbst legte im bekannten, großartigen Geburtstagsbrief vom 23. August 1794 folgendes Bekenntnis ab: «Die neulichen Unterhaltungen mit Ihnen (über die Urpflanze, nach der Sitzung der Naturforschenden Gesellschaft in Jena vom Juli 1794) haben meine ganze Ideenmasse in Bewegung gebracht, denn sie betrafen einen Gegenstand, der mich seit etlichen Jahren lebhaft beschäftigt. Ueber so manches, worüber ich mit mir selbst nicht recht einig werden konnte, hat die Anschauung Ihres Geistes (denn so muß ich den Totaleindruck Ihrer Ideen auf mich nennen) ein unerwartetes Licht in mir angesteckt. Mir fehlte das Objekt, der Körper, zu mehreren spekulativischen Ideen, und Sie brachten mich auf die Spur davon. ... In Ihrer richtigen Intuition liegt alles und weit vollständiger, was die Analysis mühsam sucht . . .» Goethe konnte ihm ersetzen, was ihm fehlte: den sinnlichen Reichtum, die Mannigfaltigkeit der äußern Welt, die Erfahrung. In ihm fand er den Gegenpol jener fruchtbaren Antithese, die sein Lebenselement war. Er ermöglichte ihm die Objektivation einer spekulativen Erkenntnis, nämlich die des Gegensatzpaares Idee-Erfahrung, durch die Typen des Idealisten und des Realisten, die ihm weitgehend mit seinem und mit Goethes Wesen zusammenfielen. Daß das die erarbeitete Lösung eines Problems war und nicht plötzliche Intuition, bezeugt die folgende Stelle aus dem eben zitierten Geburtstagsbrief: «Lange schon habe ich, obgleich aus ziemlicher Ferne, dem Gang Ihres Geistes zugesehen und den Weg, den Sie sich vorgezeichnet haben, mit immer erneuerter Bewunderung bemerkt.» Es bleibt aber

auch nicht unausgesprochen, daß ihn nicht bloß die gegensätzliche Position von Goethes Geist zur Bewunderung zwang: «Sie suchen das Notwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. . . . Eine große und wahrhaft heldenmäßige Idee, die zur Genüge zeigt, wie sehr Ihr Geist das reiche Ganze seiner Vorstellungen in einer schönen Einheit zusammenhält.» (Sperrung vom Verfasser.) Die Notwendigkeit und Kraft, mit der Goethe seinen Weg verfolgte, entsprach Schillers eigener Geisteshaltung. Nur eine «große und wahrhaft heldenmäßige» Persönlichkeit konnte die ausgeprägte Individualität interessieren und der Antithese ein genügendes Gegengewicht geben.

Es sind also drei Gesichtspunkte, die Schiller zu einer Stellungnahme veranlassen können: Einmal die Möglichkeit, den Gegenstand in einer antithetischen Klammer zu begreifen und zu bewältigen; dann dessen Hilfe zur Objektivation seiner Ideen, und endlich die Kraft, mit der das Fremde sein Gegenüber-stehen behauptet. Alle andern Kriterien sind nebensächlich.

Wenn wir uns nun der Kritik des Lustspiels durch die Weimarer Klassiker zuwenden, werden wir immer zu fragen haben, im Hinblick auf was ein konkretes Urteil gefällt und also zu verstehen sei.

Die europäische Lustspieltradition

«Wie der einzelne Mensch, so auch die Nation ruht auf dem Altvorhandenen, Ausländischen oft mehr als auf dem Eigenen, Ererbten und Selbstgeleisteten.» (G. XIV, 782.) Das muß aber nicht in jedem Falle heißen, daß auf Altes zurückzugreifen sei; vielmehr soll der Dichter auf einer fördernden und nicht einengenden Tradition aufbauen können. Diese Fest-

stellung gilt in besonderem Maße für das Lustspiel als Gattung, in welchem «das Neue am meisten gefodert wird. Denn ob wir gleich an guten Tragödien vielleicht noch ärmer sind, so kann unsre Bühne sich hier weit mehr als dort durch das Ausland, ja selbst durch das Alterthum bereichern und das Vortreffliche in dieser Gattung veraltet nie, da die Leidenschaften auf der unbeweglichen Base der menschlichen Natur gegründet und folglich weit beständiger sind als die Sitten, die jedes Land und jeder Zeitmoment verändert.» (Sch. X, 539 f.) So glauben die Herausgeber der Propyläen, daß für die Charakterkomödie, welche nicht komische Individuen, sondern das Lächerliche ganzer Menschengattungen darstellt, wie es in der Nachfolge Molières vor allem das Lustspiel der Aufklärung bis auf Lessing getan hatte, «der Zeitmoment vorbei» sei. «Die Charactercomödie erfordert im Ganzen eine größere Fülle des Genies von Seiten des Dichters und von Seiten des Schauspielers ein tieferes Studium, als man in unsern Tagen glaubt voraussetzen zu dürfen.» (l. c.)

Es handelt sich also für den Kritiker darum, das Überlieferte auf seinen aktuellen Wert zu prüfen. Wie aber, wenn die Überlieferung selbst unsicher oder entstellt ist?

So hat sich Goethe um Sinn und Bedeutung des griechischen Lustspiels bemüht. Er spricht im Aufsatz ‚Zum Kyklops des Euripides' von den Hindernissen, die seine «nordische Natur» und «deutsche Gemütsart, die aus der Hand des Poeten alles für bar Geld nahm, was doch eigentlich nur als Einlösungs- und Antizipationsschein sollte angesehen werden» (G. XIV, 689), dem Eindringen in den Geist der antiken Welt entgegenstellte. Die moderne und vorzüglich deutsche Tendenz, in der Kunst Naturwahrheit und ernsthafte Behandlung zu verlangen, stieß sich an der Behauptung der Gelehrten, «daß über den herrlich, überschwenglich ergreifenden Stücken der Alten noch zum Schluß der Vorstellung eine Narrenposse sei gegeben worden». (l. c.)

Er fand die Lösung darin, daß der griechische Dichter Tragödie und Komödie durch ein und dasselbe Kunstprinzip verband, daß also wohl der Stoff von recht verschiedener Höhe war, aber durch die Perspektive auf ein gemeinsames ästhetisches Niveau gehoben wurde. «Das griechische Volk war so gewohnt, im gemeinen Leben öffentliche Reden zu hören, daß es damit wie mit seinem eigenen Tun und Lassen höchst bekannt war; dieses Element, die Redekunst, war dem dramatischen Dichter höchst willkommen, der auf einer fingierten Bühne die höchsten menschlichen Interessen vorzuführen und das Für und Wider verschiedener Parteien durch Hin- und Widerreden kräftig auszusprechen hatte. Bediente er sich nun dieses Mittels zum höchsten Vorteil seiner Tragödie und wetteiferte mit dem Redner im völligen, obgleich imaginären Ernste, so war es ihm für das Lustspiel beinahe noch willkommener: denn indem er die niedrigsten Gegenstände und Handlungen durch hohes Kunstvermögen ebenfalls im großen Stil zu behandeln wußte, so brachte er etwas Unbegreifliches und höchst Überraschendes vor.» (G. XIV, 686 f.)

Kunstvermögen scheint sich hier in rhetorischer Gewandtheit und Kraft zu erschöpfen. Das starke mimische Element in der antiken Komödie kommt gar nicht zur Sprache, und wenn eine komische Maske, die Goethe selbst besaß, ihm «das Anschauen von der hohen Sinnesweise gibt, die durch alles, was von den Griechen ausgegangen, hervorleuchtet», so vermissen wir den Hinweis auf die übrigen Attribute des Komödianten wie Phallos und Wanst.

Goethe wußte aber um das Possenhafte, das keineswegs immer hinter der rhetorischen Behandlung verschwand, sondern sehr oft ein breites Eigenleben innerhalb des Lustspiels führte. Zum Kanzler von Müller, der den Zynismus des Aristophanes in den ‚Fröschen' tadelte, meinte er, «man müsse ihn wie den Kasperle betrachten und läßlich nehmen». (Zu F. v. Müller, 11. 5. 1822.) Hat er somit im oben zitierten Aufsatz

nicht eine Irreführung begangen, wenn er schreibt, «daß wir uns (bei den als Nachspiel gegebenen heiteren Stücken der Alten) keineswegs ein Possen- oder Fratzenstück nach unserer Art, am wenigsten aber eine Parodie und Travestie denken müssen . . .»? (G. XIV, 689.) Es geht hier aber offenbar nicht um eine vollständige Charakterisierung, sondern um die Betonung der ästhetischen Qualität im Gegensatz zum Naturalismus, der auf der zeitgenössischen Bühne herrschte.

Allerdings hat Goethe damit bereits die Unmöglichkeit einer Wiederbelebung dieser Lustspielform zugegeben; denn gerade die Beredsamkeit, die sich im intensiven öffentlichen Leben der griechischen Demokratie ausbildete, lag in Deutschland im Argen. Die Deutschen hatten «von Originalität, Erfindung, Charakter, Einheit und Ausführung eines Kunstwerks . . . nicht den mindesten Begriff. Das heißt mit einem Worte sie haben keinen Geschmack.» (G. an J.-Fr. Reichardt, 28. 2. 1790.) Das Publikum verlangte «bar Geld» und nicht den schönen Schein.

Es ist sehr verständlich, daß Goethe gerade die künstlerische Diktion so betonte, sah er doch in ihrer Hebung eine der vornehmsten Aufgaben seiner Theaterleitung. Eine der «wohlbedachten Maximen» war, wie er 1802 schreibt, «die sehr vernachlässigte, ja von unsern vaterländischen Bühnen fast verbannte rhythmische Deklamation wieder in Aufnahme zu bringen». (G. XIV, 64.) Zu diesem Zweck kamen ihm Schillers Dramen sehr gelegen; auch übersetzte er selbst den ‚Mahomet' und den ‚Tancred' von Voltaire in Versen und studierte sie am Hoftheater ein.

Einige Jahre früher hatte er Schiller lebhaft beigepflichtet, als dieser bei Gelegenheit der Umarbeitung des ‚Wallenstein' bemerkte: «Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen wenigstens anfänglich konzipieren, denn das Platte kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird. . . .

Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Produktion noch dieses Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach einem Gesetz behandelt und sie, trotz ihres innern Unterschiedes, in Einer Form ausführt, dadurch den Dichter und seinen Leser nötiget, von allem noch so Charakteristisch-Verschiedenen etwas Allgemeines, rein Menschliches zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter seinem Gesetze begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das Gröbere bleibt zurück, nur das Geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden.» (An Goethe, 24. 11. 1797.)

Das klingt wieder stark nach «Vertilgung des Stoffes durch die Form»; denn Schiller spricht im selben Briefe davon, «daß ein Teil des poetischen Interesse in dem Antagonism zwischen dem Inhalt und der Darstellung liegt». (l. c.) Goethe will aber nicht gelten lassen, daß der Vers nur Prüfstein der poetischen Würde und eines der Mittel zur Hebung des Gemeinen sei. Er antwortet, er sei nicht bloß Schillers Meinung, sondern gehe noch viel weiter: «Alles Poetische sollte rhythmisch behandelt werden! Das ist meine Ueberzeugung . . . ». (An Schiller, 25. 11. 1797.) Für ihn ist der Vers unentbehrlicher Bestandteil jeder Dichtung, sofern sie nicht, wie etwa die moderne Erzählung, ausgesprochen Prosa verlangt. «Alle dramatische Arbeiten (und vielleicht Lustspiel und Farce zuerst) sollten rhythmisch sein . . .». (l. c.)

In Rücksicht auf den herrschenden Geschmack — oder die herrschende Geschmacklosigkeit bei Schauspielern und Publikum war das Versdrama für die bestehende Bühne ungeeignet. Goethe war aber in diesem Falle mit dem Vorhandenen nicht zufrieden; denn wie das antike Lustspiel zeigt, war dieser Zustand erst Folge der modernen «Salbaderei in Prinzipien». Das Ursprüngliche war nicht die Posse noch die Paro-

die «nach unserer Art», die uns noch beschäftigen werden, sondern das Lustspiel, das die heterogensten Elemente in einer ästhetischen Atmosphäre aufhebt. Die Anspielungen auf das politische und gesellschaftliche Leben der Antike konnten dem deutschen Publikum um 1800 nicht verständlich sein. Das Possenhafte aber war zu stark und zu natürlich für jene, die keinen Sinn für künstlerische Qualitäten besaßen; denn der naturalistische Bühnenstil verlangte von der «höhern», hoffähigen Komödie die Tendenz zum «Sittlichen, Anständigen, Gebilligten und wenigstens scheinbar Guten» (G. XIV, 104); daneben ließ er die improvisierte Farce gelten, an die keine andern Ansprüche gestellt wurden, als für billigste Unterhaltung und Belustigung zu sorgen. Eine Reform konnte also nicht einfach auf aristophanische und verwandte Stücke zurückgreifen, sondern mußte danach trachten, zuerst Schauspieler und Zuschauer auf die ästhetische Haltung im Theater hin zu bilden.

Für Goethe gaben Aristophanes und der ‚Kyklops' des Euripides «die unverwerflichsten Zeugnisse» dafür, daß das Unanständige aufhört, es zu sein, wenn «es uns auf das gründlichste von der Würde des kunstreichen Dichters überzeugt», der uns «durch die große Kunst in Erstaunen» setzt. (G. XIV, 687.) Schiller aber sieht immer noch einen Rest von stoffartiger Wirkung.

Das ist beim Lustspiel weit gefährlicher und verwerflicher als bei der Tragödie, da sein Stoff nicht erhaben, sondern niedrig ist. «Der Komödiendichter, dessen Genie sich am meisten von dem wirklichen Leben nährt, ist eben daher auch am meisten der Plattheit ausgesetzt, wie auch das Beyspiel des Aristophanes und Plautus, und fast aller der spätern Dichter lehret, die in die Fußstapfen derselben getreten sind.» (Sch. X, 496.)

Über diese Frage haben sich die beiden Klassiker im Briefwechsel nicht ausgesprochen. Die Bearbeitung der ‚Vögel'

nach Aristophanes hatte Goethe schon lange vor 1794 unvollendet beiseite gelegt. Ein äußerer Grund zur Diskussion bestand nicht.

Anders verhält es sich mit T e r e n z. Der Römer stand mitten in einer Tradition, die sich im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. erst zu bilden begonnen hatte. Zudem löste sich die Komödie völlig von ihrem kultischen Ursprung. Eine aufgeklärte Geisteshaltung konnte auf bewährte Theaterrequisiten zurückgreifen und sie ganz in ihrem Sinne einsetzen. So fiel es weder Goethe noch Schiller schwer, «die allerzarteste theatralische Urbanität, womit halbunsittliche Gegenstände behandelt sind ... sowie auch den coupierten Dialog, der Größe des Theaters und der Entfernung der Zuschauer höchst angemessen; überhaupt die höchste Keuschheit, Nettigkeit und Klarheit der Behandlung» (G. XXII, 755; zu Riemer) zu bewundern.

Vor allem standen die ‚Brüder' von Terenz, die ja in Einsiedels Bearbeitung auf der Bühne erschienen, in Frage. Die Anregung ging 1795 von Schiller aus, der Goethe helfen wollte, der «großen Teuerung in der Theaterwelt» zu steuern: «Ich übersetze meiner Frau die Adelphi aus dem Stegreif, und das große Interesse, das wir daran genommen, läßt mich eine allgemein gute Wirkung erwarten. Gerade dieses Stück hat eine herrliche Wahrheit und Natur, viel Leben im Gange, schnell dezidierte und scharf bestimmte Charaktere und durchaus einen angenehmen Humor.» (An Goethe, 29. 12. 1795.)

Offensichtlich hat hier Schiller mehr die dramatischen Qualitäten im Auge, während Goethes Würdigung des Terenz eher auf die poetischen im allgemeinen geht. Aber auch die schauspielerische Gestaltung liegt ihm sehr am Herzen; denn bei Gelegenheit einer zeitgenössischen Komödie, die nach seiner Ansicht zu wenig elegant gespielt war, äußerte er: «Sind wir so glücklich, noch mehrere antike Lustspiele auf das Theater einzuführen, dringen unsere Schauspieler noch tiefer in den Sinn des Maskenspiels, so werden wir auch in diesem

Fache der Erfüllung unserer Wünsche entgegengehen.» (G. XIV, 68 f.) An diesem Maskenspiel hatte er nichts auszusetzen; denn der Schluß des eben zitierten Aufsatzes von 1802 spricht die Hoffnung aus, «daß wir die Brüder und Jon immer so wie die ersten Male, Nathan und Turandot immer ausgearbeiteter und vollendeter sehen mögen.» (G. XIV, 72.) Übrigens bemerkte Goethe in den ‚Brüdern', die das erfolgreiche Experiment einer «derben, charakteristischen, sinnlich-künstlichen Darstellung» abgegeben hatten, «den vollkommensten Gegensatz» zu Lessings Drama ‚Nathan der Weise', «wo der Verstand fast allein spricht» und «eine klare, auseinandersetzende Rezitation die vorzüglichste Obliegenheit der Schauspieler» war. (G. XIV, 65.) ‚Nathan' mußte sich von Schiller vorwerfen lassen, in ihm habe «die frostige Natur des Stoffs das ganze Kunstwerk erkältet». Auf dem «Raisonnierenden» aber beruhe die Schönheit dieser Dichtung, die daher eher zur Komödie hinneige als zur Tragödie. (Sch. X, 462 Anm.) Wenn also Goethe einen ausgesprochenen Gegensatz zwischen den beiden Stücken bemerkte, so dürfen wir vermuten, daß an Terenz vor allem die lebhafte, sinnlich angenehm wirkende und doch zurückhaltende Art des komischen Konflikts geschätzt wurde. Im Vergleich zu Lessing derb, ist Terenz an Aristophanes gemessen doch von «allerzartester Urbanität», oder negativ ausgedrückt weniger originell und weniger aufdringlich. Die nicht sehr große Fallhöhe von einem leicht überhöhten auf ein alltägliches Niveau kam Goethe für seine klassizistischen Theaterzwecke eben recht, und auch Schiller konnte von seinen ästhetischen Anschauungen aus damit zufrieden sein.

Wie sich Tragödie und Lustspiel der Griechen oder — um Goethes Beispiel aus der bildenden Kunst der Antike anzuführen — der Adler mit den Schlangen und der Kauz mit den Mäusen in den Fängen, beide «von gleichem Meister im gleich erhabenen Stil gearbeitet», zueinander verhalten, so

stehen sich auch die ‚Ilias' und Shakespeares ‚Troilus und Cressida' gegenüber. «Auch hier ist weder Parodie noch Travestie, sondern wie oben (im Adler und Kauz) zwei Naturgegenstände einander gegenüber gesetzt waren, so hier ein zwiefacher Zeitsinn.» Goethe bezeichnet dieses Verhältnis als «Parallelismus im Gegensatz». (G. XIV, 688.)

Nun sträubt sich aber etwas in uns, ‚Troilus und Cressida' als Komödie zu betrachten. Ein Lustspiel in unserm Sinne (vgl. oben ‚Bemerkungen zur Terminologie') ist das Stück sicher nicht, dafür sind die Geschehnisse zu bestimmt und konsequent, die Charaktere zu scharf gezeichnet. Für eine regelrechte Komödie aber fehlt der gute Ausgang, der versöhnende Schluß. Wohl hat Cressida wieder einen neuen Liebhaber gefunden und wird sich mit ihm noch besser vergnügen als vordem mit Troilus; wohl tritt dieser selbst noch in der letzten Szene auf die Bühne; aber der Untergang Trojas ist unabwendbar, Hektor gefallen und Troilus bereit, in rasendem Rachekampf unterzugehen. Zuletzt steht nur noch der unbedankte Kuppler Pandarus vor uns und übergießt seine Zunftbrüder mit bitterm Hohn. Überhaupt finden wir im ganzen Stück mehr Galgenhumor als echten, mehr Wortwitz und Anspielungen auf geschlechtliche Dinge als komische Konflikte. Mit Recht schreibt daher Hans Matter (Shakespeares dramatische Werke, Birkhäuser-Klassiker, Verlag Birkhäuser, Basel, 1943, Bd. VI, S. IX f.): «Mit dem Drama ‚Troilus und Cressida', das den trojanischen Krieg, ein beliebtes Thema der englischen Literatur des 16. Jahrhunderts, behandelt, schuf Shakespeare ein Werk, das ein Kritiker die Komödie der Enttäuschung nennt, und das wirklich als Ausfluß eines verbitterten Geistes erscheint. . . . Es ist auffällig, daß das Werk in der ersten Folioausgabe zwischen den Historien und den Tragödien steht, als ob sich die Herausgeber über seinen Charakter nicht im reinen gewesen wären.»

Auch Goethe äußert sich nicht darüber, welcher Gattung er

dieses Stück zuweisen möchte. Wir müssen aber bedenken, daß der Aufsatz ‚Zum Kyklops des Euripides' 1824 aus Briefen an Zelter (G. XXI, 593 f. und 603 f.) entstanden ist. Um diese Zeit hatte sich der alte Goethe schon weit von den sondernden Bestrebungen der hochklassischen Epoche entfernt, wie sie der Bund mit Schiller gezeugt hatte. Dazwischen liegen Werke wie der ‚Westöstliche Divan', ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre' und eine allerdings mehr sporadische Arbeit am ‚Faust'. Auch von der Leitung des Theaters mit der daraus resultierenden besondern Betrachtungsweise von dramatischen Werken trennten ihn schon Jahre. So konnte er sich ganz an die poetischen Schönheiten des Stückes halten.

Trotzdem gehört die Beschäftigung mit ‚Troilus' zu unserer Aufgabe; denn Goethe verwahrte sich ausdrücklich gegen die Unterschiebung, Shakespeare habe damit eine Parodie oder Travestie des homerischen Stoffes geschaffen. Diese Meinung stützte sich auf die ungewöhnliche Charakterisierung der Griechen. Goethe erklärt sich diese antigriechische Sehweise mit der Tatsache, «daß dieses Stück mit manchem andern seine Herkunft aus abgeleiteten, schon zur Prosa herabgezogenen, nur halbdichterischen Erzählungen nicht verleugnen kann». (G. XIV, 688.) Den «zwiefachen Zeitsinn» oder, wie wir heute eher sagen würden: den Unterschied im Zeitgeist der beiden Epochen formuliert der Aufsatz ‚Zum Kyklops des Euripides' folgendermaßen: «Das griechische Gedicht im hohen Stil, sich selbst darstellend, nur das Notdürftige bringend und sogar in Beschreibungen und Gleichnissen allen Schmuck ablehnend, auf hohe mythische Urüberlieferungen sich gründend; das englische Meisterwerk dagegen darf man betrachten als eine glückliche Umformung, Umsetzung jenes großen Werkes ins Romantisch-Dramatische.» (l. c.)

Diese letzte Wortverbindung kennzeichnet den modernen Zeitgeist. Er schöpft nicht mehr aus lebendigen Mythen, sondern aus interessanten, aber unverbindlichen Erzählungen

und Geschichten. Shakespeares Quellen sind ja zum großen Teil genau ermittelt. Kenntnis vom Altertum erhielt er aus romanhaften und pseudohistorischen Werken des Mittelalters. Einzelheiten wurden willkürlich hinzugefügt oder weggelassen; historische Treue war unbekannt. Dafür erlaubten der dramatische Stil der Elisabethanischen Zeit und die damaligen Theaterverhältnisse eine in der Antike undenkbare Ausschmückung, die sich vor allem an das Wort hielt, da die Bühnentechnik gegen heute noch recht primitiv war. Goethe selbst billigte die erbarmungslose Kürzung der Dramen Shakespeares durch Schröder, weil er den Dichter von allem entlasten wollte, was der Regisseur mit seinen Mitarbeitern erledigen konnte. Daneben aber ließ er den Originaltext für den Leser gelten, der ja mit seiner Phantasie noch mehr ergänzen muß, als es der Zuschauer zu Shakespeares Zeit zu tun genötigt war. (Vgl. ‚Shakespeare und kein Ende', G. XIV, 755 ff.) Als Kritiker und Dramaturg unterschied er streng zwischen dem hervorragenden Dichter und dem nicht vorbildlichen Theaterschriftsteller. Eine Stelle aus dem eben erwähnten Aufsatz belege diesen Standpunkt: «Nennen wir nun Shakespeare einen der größten Dichter, so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht jemand die Welt so gewahrte wie er, daß nicht leicht jemand, der sein inneres Anschauen aussprach, den Leser in höherm Grade mit in das Bewußtsein der Welt versetzt. Sie wird für uns völlig durchsichtig; wir finden uns auf einmal als Vertraute der Tugend und des Lasters, der Größe, der Kleinheit, des Adels, der Verworfenheit, und dieses alles, ja noch mehr, durch die einfachsten Mittel. Fragen wir aber nach diesen Mitteln, so scheint es, als arbeite er für unsre Augen; aber wir sind getäuscht: Shakespeares Werke sind nicht für die Augen des Leibes.» Sei das Auge der klarste Sinn, so sei der «innere Sinn» noch klarer; denn das Sehvermögen, das ja eine körperliche Distanz vom Gegenstand brauche, um tätig sein zu können, stelle das Objekt an und

für sich fremd und nicht sehr tiefwirkend vor uns hin, während das Wort recht eigentlich fruchtbringend in uns eindringe. «Betrachtet man aber die Shakespeareschen Stücke genau, so enthalten sie viel weniger sinnliche Tat als geistiges Wort. Er läßt geschehen, was sich leicht imaginieren läßt, ja was besser imaginiert als gesehen wird. . . . Alle solche Dinge gehen beim Lesen leicht und gehörig an uns vorbei, da sie bei der Vorstellung lasten und störend, ja widerlich erscheinen.» Daraus ergibt sich der notwendige Schluß, daß Shakespeare weniger auf die Bühne als in die Hände eines gewiegten Vorlesers gehört: «Es gibt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschloßnen Augen durch eine natürliche richtige Stimme ein Shakespearsches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen.» (G. XIV, 756 f.)

Der Engländer hat nun aber seine Dichtungen, «höchst interessante Märchen, die sich, um etwas mehr Eindruck zu machen, charakteristisch maskiert hatten, sich, wie es nottat, hin und her bewegten, kamen und gingen, dem Zuschauer jedoch überließen, sich auf der öden Bühne nach Belieben Paradies und Paläste zu imaginieren» (G. XIV, 767), für die Bühne geschrieben. Das kann aber Goethe keineswegs zur Anerkennung zwingen. «Ein allgemein anerkanntes Talent kann von seinen Fähigkeiten einen Gebrauch machen, der problematisch ist. Nicht alles was der Vortreffliche tut, geschieht auf die vortrefflichste Weise. So gehört Shakespeare notwendig in die Geschichte der Poesie; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf. Weil man ihn dort unbedingt verehren kann, so muß man hier die Bedingungen erwägen, in die er sich fügte, und diese Bedingungen nicht als Tugenden oder als Muster anpreisen.» (G. XIV, 765.)

Goethe scheint damit die eine Komponente des modernen Zeitgeistes, das Dramatische, den Werken Shakespeares abzusprechen. Wie kann, was nicht auf die Bühne gehört, romantisch — *dramatisch* sein?

Auch darauf gibt die Abhandlung Antwort: «Wir unterscheiden nahverwandte Dichtungsarten, die aber bei lebendiger Behandlung oft zusammenfließen: Epos, Dialog, Drama, Theaterstück lassen sich sondern. Epos fordert mündliche Überlieferungen an die Menge durch einen einzelnen, Dialog Gespräch in geschlossener Gesellschaft, wo die Menge allenfalls zuhören mag; Drama Gespräch in Handlungen, wenn es auch nur vor der Einbildungskraft geführt würde; Theaterstück alles dreies zusammen, insofern es den Sinn des Auges mit beschäftigt und unter gewissen Bedingungen örtlicher und persönlicher Gegenwart faßlich werden kann.

Shakespeares Werke sind in diesem Sinne am meisten dramatisch; ... die theatralischen Forderungen erscheinen ihm nichtig...». Da wir aber geneigt seien, auch «das Wunderlichste» auf der Bühne zu billigen, habe Shakespeare gut daran getan, unsere Einbildungskraft durch die «Theaterform» zu unterstützen. (l. c.)

Wie sieht aber Goethe das Romantische bei Shakespeare? Er pflichtet Schiller bei, der ihn zu den naiven Dichtern zählt, «da sein Wert eigentlich auf der Gegenwart ruht, und er kaum von der zartesten Seite, ja nur mit der äußersten Spitze an die Sehnsucht grenzt.» (G. XIV, 759.) Bei gründlicherer Betrachtung jedoch findet er eine «ungeheure Kluft», durch die der englische Dramatiker von der Antike getrennt sei. Den tiefsten Gegensatz sieht er darin, daß das Mißverhältnis in der Dichtung der Alten zwischen Sollen und Vollbringen, bei den Modernen aber zwischen Wollen und Vollbringen besteht. Schicksal und Pflicht werden auferlegt und sind unabänderlich; der Wille hingegen scheint frei und dem einzelnen überlassen. Shakespeare nun verlegt das Schicksal in den menschlichen Charakter, es wird individuell und beschränkt. Der Wille aber anerkennt keine Schranken. So entspringt der Konflikt aus dem Innern des Menschen. Das Wollen wird aber durch äußere Einwirkungen zu etwas Schick-

salähnlichem gesteigert; dazu dienen die Hexen und Wahrsager, die Geister und dämonischen Menschen. Damit sind die Willkürlichkeit und Unverbindlichkeit des modernen, aber auch die schroffe und dem Sterblichen oft unverständliche Notwendigkeit des antiken Dramas überwunden. Das Wollen geht bei Shakespeare «über die Kräfte eines Individuums hinaus» und ist daher modern; daß er es aber «nicht von innen entspringen, sondern durch äußere Veranlassung aufregen läßt, dadurch wird es zu einer Art von Sollen und nähert sich dem Antiken». Das Notwendige wird sittlich, und «so verknüpft er die alte und neue Welt zu unserm freudigen Erstaunen. Ließe sich etwas von ihm lernen, so wäre hier der Punkt, den wir in seiner Schule studieren müßten.» (G. XIV, 763.)

Goethe weiß aber auch um den Kairos, die «rechte Erntezeit» (l. c.): «Wie zahm und schwach ist seit den lumpigen paar hundert Jahren nicht das Leben geworden! Wo kommt uns noch eine originelle Natur unverhüllt entgegen! Und wo hat einer Kraft, wahr zu sein und sich zu zeigen, wie er ist! Das wirkt aber zurück auf den Poeten, der alles in sich selber finden soll, während von außen ihn alles in Stich läßt.» (Zu Eckermann III, 2. 1. 1824.) Die Kraft und Einzigartigkeit von Individuum und Zeit wirkten zusammen dieses einmalige, unwiederholbare Werk, nicht Abhängigkeit von «klassischen» Vorbildern, noch die Tendenz zur pathologischen und willkürlichen Weltanschauung späterer Generationen. Und so ist ‚Troilus und Cressida' in Goethes Augen «wieder ganz Original, als wenn das Antike gar nicht gewesen wäre, und es bedurfte wieder einen ebenso gründlichen Ernst, ein ebenso entschiedenes Talent als des großen Alten, um uns ähnliche Persönlichkeiten und Charaktere mit leichter Bedeutenheit vorzuspiegeln, indem einer späteren Menschheit neuere Menschlichkeiten durchschaubar vorgetragen wurden.» (G. XIV, 688.) Wie hoch er dieses Stück schätzte, möge schließlich noch ein

Zitat aus den ‚Gesprächen mit Eckermann' (I. Teil) vom 25. 12. 1825 bezeugen: «Macbeth», sagte Goethe bei dieser Gelegenheit, «halte ich für Shakespeares bestes Theaterstück, es ist darin der meiste Verstand in bezug auf die Bühne. Wollen Sie aber seinen freien Geist erkennen, so lesen Sie Troilus und Cressida, wo er den Stoff der Ilias auf seine Weise behandelt.»

Über die bekannteren Shakespeareschen Lustspiele vernehmen wir kein Urteil, und Schillers summarischer Spruch in ‚Ueber naive und sentimentalische Dichtung': «Wie tief läßt uns nicht der erhabene Shakespeare zuweilen sinken» (Sch.X,496 f.) bleibt unwidersprochen. Überhaupt weichen die beiden einer Diskussion über den englischen Meister ganz offensichtlich aus.

Was Shakespeare abging, der spezifische Theaterverstand also, das rühmte Goethe dem etwas jüngern Spanier C a l d e r o n in vorzüglichem Maße nach. «Seine Stücke sind durchaus bretterrecht, es ist in ihnen kein Zug, der nicht für die beabsichtigte Wirkung kalkuliert wäre.» (Zu Eckermann I, 26. 7. 1826.) Heinrich Meyer überlieferte uns, Goethe habe 1807 über den ‚Standhaften Prinzen' die Äußerung getan, «zwar habe dieses Stück in manchem den modernen Zuschnitt, sei aber so groß gedacht und angelegt wie Oedipus in Kolonos.» (G. XXII, 445.) Das ist wahrlich kein geringes Lob! Und doch gilt es nur bedingt.

Heinrich Voß notierte nach einer Unterredung mit Goethe im Jahre 1814: «Wir sprachen viel über Calderon. Auch er (Goethe) ist entzückt von Gries' Uebersetzung; auch er bewundert mehr das wollüstige Farbenspiel, als die Charakteristik Calderons, in der er weit unter Shakespeare stehe. In den Intrigenstücken sei er besonders Meister, und hier müsse der Deutsche noch recht bei ihm in die Schule gehn.» (G. XXII, 722.) Der eben genannte Übersetzer versäumte jeweilen nicht, Goethe seine neuesten Leistungen zu übersenden. Als so 1821 ‚Die Tochter der Luft' nach Weimar gelangte, dankte Goethe für das Stück, das eines «der vorzüglichsten Produktionen

dieses Mannes» sei. «Alle seine Verdienste, die geistreichste Konzeption eines bedeutenden Gegenstandes, die Verwandlung des Geschichtlichen in ein Fabelhaftes, die gewandteste Benutzung aller dramatischen und theatralischen Vorteile, poetische Gleichnisfülle, rhetorische Dialektik, das alles, in gewissen hohen Punkten zusammentreffend, wahrhaft rührend, obgleich im ganzen nicht aufs Gemüt angesehen.» (An Johann Diederich Gries, 20. 5. 1821.)

Goethe stand gewiß Shakespeares Welt viel näher als der Calderons, ja selbst als der Molières. Zu Eckermann sagte er (I, 26. 7. 1826), der Engländer «hätte sich auch wahrscheinlich einer strengern Theaterform gefügt», wenn er «für den Hof zu Madrid oder für das Theater Ludwigs des Vierzehnten geschrieben» hätte. Daß aber seine Zeit und seine Umgebung in dieser Hinsicht keine Forderungen an ihn gestellt haben, sei «keineswegs zu beklagen; denn was Shakespeare als Theaterdichter für uns verloren hat, das hat er als Dichter im allgemeinen gewonnen. Shakespeare ist ein großer Psychologe, und man lernt aus seinen Stücken, wie den Menschen zumute ist.» Der Aufsatz über ‚Die Tochter der Luft' Calderons in ‚Kunst und Altertum' 1822 zeigt noch deutlicher, inwiefern Goethe diesen Dichter schätzte, aus welchen Gründen er aber einem Vergleich mit Shakespeare nicht standhält. Wiederum weist er darauf hin, wie «durchaus theatralisch, ja bretterhaft» dieser spanische Dichter sei. Und dann vernehmen wir, weshalb Calderon auf der Weimarer Bühne so willkommen war, was zugleich Goethes Zurückhaltung als Direktor gegen Shakespeare erklärt: «Was wir Illusion heißen, besonders eine solche die Rührung erregt, davon treffen wir keine Spur. ... Alle Elemente der Menschheit werden erschöpft, und so fehlt auch zuletzt der Narr nicht, dessen hausbackener Verstand, wenn irgend eine Täuschung auf Anteil und Neigung Anspruch machen sollte, sie alsobald, wo nicht gar schon im voraus, zu zerstören droht.» (G. XIV, 845 f.) Calderon sollte

helfen, den «unrichtigen Begriff von Natürlichkeit» (G. XIV, 64), die falsche Forderung nach völliger Illusion zu beseitigen, welchen Gefahren die Stücke Shakespeares gerade wegen ihrer psychologischen Wahrheit so ausgesetzt sind.

Goethe fährt fort: Diese «sublimierte» Künstlichkeit vertrage sich nicht mit «ursprünglicher Natürlichkeit» — womit wieder die beiden gegensätzlichen Welten des Spaniers und des Engländers bezeichnet sind —, sondern stehe «an der Schwelle der Ueberkultur». Wenn Shakespeare uns «die volle reife Traube vom Stock» reiche, die uns auf jede Weise erquicke, «wir mögen sie nun beliebig Beere für Beere genießen, sie auspressen, keltern, als Most, als gegornen Wein kosten oder schlürfen», so gibt uns Calderon «eine Quintessenz der Menschheit», «abgezogenen, höchst rektifizierten Weingeist, mit manchen Spezereien geschärft, mit Süßigkeiten gemildert; wir müssen den Trank einnehmen wie er ist, als schmackhaftes köstliches Reizmittel, oder ihn abweisen». (G. XIV, 846.)

Der tiefste Gegensatz aber kommt erst jetzt zur Sprache, und Goethe versäumt es nicht, eindeutig Stellung zu beziehen: Calderon habe gegen einen engen, bei aller Gläubigkeit doch abergläubischen «Zeitsinn» anzukämpfen gehabt und sei seiner nicht immer Herr geworden. In mehreren Stücken fröne er «düsterem Wahn» und verleihe «dem Unverstand eine Kunstvernunft». «Der Stoff beleidigt, indes die Behandlung entzückt.» «Bei dieser Gelegenheit bekennen wir öffentlich, was wir schon oft im stillen ausgesprochen: es sei für den größten Lebensvorteil, welchen Shakespeare genoß, zu achten, daß er als Protestant geboren und erzogen worden. Ueberall erscheint er als Mensch, mit Menschlichem vollkommen vertraut, Wahn und Aberglauben sieht er unter sich und spielt nur damit, außerirdische Wesen nötigt er, seinem Unternehmen zu dienen; tragische Gespenster, possenhafte Kobolde beruft er zu seinem Zwecke, in welchem sich zuletzt alles reinigt, ohne daß der Dichter jemals die Verlegenheit fühlte, das Ab-

surde vergöttern zu müssen, der allertraurigste Fall, in welchem der seiner Vernunft sich bewußte Mensch geraten kann.» (G. XIV, 846 f.)

Wenn wir Goethe richtig verstehen, so lehnt er auch theoretisch nicht ab, was er selbst im ‚Faust' praktizierte, nämlich die symbolische Verwendung von übernatürlichen Gestalten und Begebenheiten aus dem christlichen Bereich. Absolut, vom Menschlichen losgelöst aber, als Objekte eines dogmatisch verpflichtenden Glaubens, kann sie der schöpferisch freie Künstler nicht brauchen. So ist Mephisto eine höchst poetische Figur, während der biblische Luzifer die ganze Dichtung zerstören müßte.

Inwiefern Goethe von den beiden großen Dramatikern des 16. und 17. Jahrhunderts lernen wollte und gelernt hat, erklärte er selbst Eckermann: Shakespeare «ist gar zu reich und zu gewaltig. Eine produktive Natur darf alle Jahr nur ein Stück von ihm lesen, wenn sie nicht an ihm zugrunde gehen will.» Das seien aber «viel treffliche Deutsche» an ihm und Calderon. «Ich tat wohl, daß ich durch meinen Götz von Berlichingen und Egmont ihn mir vom Halse schaffte.» (Zu Eckermann I, 25. 12. 1825.) Von wem man lernen wolle, der müsse unsrer Natur gemäß sein. «So hat zum Beispiel Calderon, so groß er ist und so sehr ich ihn bewundere, auf mich gar keinen Einfluß gehabt, weder im Guten noch im Schlimmen. Schillern aber wäre er gefährlich gewesen, er wäre an ihm irre geworden, und es ist daher ein Glück, daß Calderon erst nach seinem Tode in Deutschland in allgemeine Aufnahme gekommen. Calderon ist unendlich groß im Technischen und Theatralischen; Schiller dagegen weit tüchtiger, ernster und größer im Wollen, und es wäre daher schade gewesen, von solchen Tugenden vielleicht etwas einzubüßen, ohne doch die Größe Calderons in anderer Hinsicht zu erreichen.» (Zu Eckermann I, 12. 5. 1825.) Calderon habe «so viel Konventionelles, daß einem redlichen Beobachter schwer

wird, das große Talent des Dichters durch die Theateretikette durchzuerkennen.» (G. IX, 599.)

Es ist zu bedauern, daß wir keine Goethesche Interpretation eines Lustspiels von Calderon kennen. Jedenfalls müssen wir feststellen, daß sowohl bei Shakespeare die Tragödien und Historien wie bei Calderon die Dramen in Weimar weit mehr beachtet wurden als die Lustspiele und Komödien.

Anders fällt die Würdigung der französischen Klassik aus. Hier begegnet uns erstmals seit dem Altertum wieder ein Dichter, dessen Lebenswerk bis auf unbedeutende Nebenprodukte aus Komödien und Farcen besteht. Goethe wurde nicht müde, die Vorzüge Molières hervorzuheben, während seine Stellung zu Corneille und Racine eher zurückhaltend war. In den ‚Gesprächen mit Goethe' gibt Eckermann folgenden Ausspruch wieder: «Ich kenne und liebe Molière ... seit meiner Jugend und habe während meines ganzen Lebens von ihm gelernt. Ich unterlasse nicht, jährlich von ihm einige Stücke zu lesen, um mich immer im Verkehr des Vortrefflichen zu erhalten. Es ist nicht bloß das vollendete künstlerische Verfahren, was mich an ihm entzückt, sondern vorzüglich auch das liebenswürdige Naturell, das hochgebildete Innere des Dichters. Es ist in ihm eine Grazie und ein Takt für das Schickliche, und ein Ton des feinen Umgangs, wie es seine angeborene schöne Natur nur im täglichen Verkehr mit den vorzüglichsten Menschen seines Jahrhunderts erreichen konnte. — Von Menander kenne ich nur die wenigen Bruchstücke; aber diese geben mir von ihm gleichenfalls eine so hohe Idee, daß ich diesen großen Griechen für den einzigen Menschen halte, der mit Molière wäre zu vergleichen gewesen.» (Zu Eckermann III, 28. 3. 1827.)

Fragmente des Menander waren beim Kriegszug Napoleons nach Unterägypten gefunden worden. Über diesen Dichter sagte Goethe «mit hoher Begeisterung»: «Nächst dem Sophokles kenne ich keinen, der mir so lieb wäre. Er ist durchaus rein,

edel, groß und heiter, seine Anmut ist unerreichbar. Daß wir von ihm so wenig besitzen, ist allerdings zu bedauern, allein auch das Wenige ist unschätzbar und für begabte Menschen viel daraus zu lernen.» (Zu Eckermann I, 12. 5. 1825.) Menander ist der uns bekannteste Vertreter der neuen attischen Komödie, die sich weniger an das aristophanische Lustspiel als an Euripides anschließt. «Von diesem übernimmt sie die geschlossene Handlung, die überraschenden Wechselfälle, das Liebesmotiv, die Erkennungsszene und fügt aus eigenem hinzu den *wirklichen Alltag, die Welt der kleinen Leute, den Typus.*» Dazu kam die volkstümliche Sprache und der epikureisch aufgeklärte Lebensstil (vgl. E. von Tunk, Kurze Geschichte der altgriechischen Literatur. Verlagsanstalt Benziger & Co. AG., Einsiedeln/Köln, 1942, S. 85 f.) Von dieser neueren Komödie, die im 3. und 2. vorchristlichen Jahrhundert von Plautus und Terenz buchstäblich verwertet wurde in Nachdichtungen und vor allem in Kontaminationen, gehen Fäden bis zu Shakespeare (Comedy of Errors), Gryphius (Horribilicribrifax) und Molière (L'Avare), meist durch Plautus vermittelt. Wie sehr Molière auf die Komödie der Aufklärung, Shakespeare auf die des Sturm und Drang und der Romantik gewirkt hat, ist ganz offensichtlich. Somit darf Menander als Ausgangspunkt der europäischen Lustspieltradition bezeichnet werden.

Doch nun wieder zurück zu Molière! A.W. Schlegel lehnte in den ‚Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur' 1811 mit den französischen Tragikern auch ihn ab. Goethe wandte sich erst in den zwanziger Jahren öffentlich gegen dieses ungerechte Urteil, das Eckermann (III, 28. 3. 1827) folgendermaßen zusammenfaßte: «Er behandelt ihn, wie Sie wissen, ganz von oben herab, als einen gemeinen Possenreißer, der die gute Gesellschaft nur aus der Ferne gesehen und dessen Gewerbe es gewesen, zur Ergötzung seines Herrn allerlei Schwänke zu erfinden. In solchen niedrig-lustigen Schwänken sei er noch am glücklichsten gewesen; doch habe er das Beste gestohlen. Zu

der höheren Gattung des Lustspiels habe er sich zwingen müssen, und es sei ihm nie damit gelungen.»

Goethe ergriff 1828 die Gelegenheit, als eine französische Truppe in Berlin auftrat, um in ‚Kunst und Altertum' «unsre Herzens- und Glaubensmeinung auszusprechen: daß, wenn einmal Komödie sein soll, unter denen, welche sich darin übten und hervortaten, Molière in die erste Klasse und an einen vorzüglichen Ort zu setzen sei. Denn was kann man mehr von einem Künstler sagen, als daß vorzügliches Naturell, sorgfältige Ausbildung und gewandte Ausführung bei ihm zur vollkommensten Harmonie gelangten?» (G. XIV, 139.)

Wir sind in der glücklichen Lage, über Molière nicht nur allgemeine Urteile Goethes zu besitzen, sondern auch aufschlußreiche Äußerungen über einzelne Stücke. Ihnen schliessen sich einige Bemerkungen Schillers an. Freilich fällt auch dieses Thema im Briefwechsel Schiller-Goethe völlig aus. Und was uns am meisten interessierte, nämlich die Komödie als komische Gattung des Dramas betrachtet, das findet sich nur in den ästhetischen Schriften Schillers. Goethe ging auch bei Molière nur auf die allgemein poetischen und dramatischen Qualitäten aus; die Farcen kommen nirgends zur Sprache. Halten wir uns aber vorerst an das reiche Material, das vor allem die ‚Gespräche mit Eckermann' liefern!

Als «Symbol einer vollkommenen Bretterkenntnis» erschien Goethe die achte Szene im zweiten Akt des ‚Malade imaginaire', wo der eingebildete Kranke seine kleine Tochter Louison befragt, ob nicht in dem Zimmer ihrer ältern Schwester ein junger Mann gewesen.

Nun hätte ein anderer, der das Metier nicht so gut verstand wie Molière, die kleine Louison das Faktum sogleich ganz einfach erzählen lassen, und es wäre getan gewesen. Was bringt aber Molière durch allerlei retardierende Motive in diese Examination für Leben und Wirkung. . .» Nach einer kurzen Zusammenfassung der Handlung kommt Goethe zum Schluß,

es sei in dieser Szene «mehr praktische Lehre enthalten als in sämtlichen Theorien». (Zu Eckermann III, 28. 3. 1827.)

Distanzierte sich Goethe mit diesen Worten nicht von den gemeinsamen theoretischen Bemühungen mit Schiller? Es mag sein, daß er nun an der Zweckmäßigkeit eines Aufsatzes wie ‚Ueber epische und dramatische Dichtung' zweifelte. Trotzdem wirkten die damaligen Erkenntnisse nach: Die «retardierenden Motive, welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern» (G. XIV, 368), wurden damals als vorteilhaft für den Mimen wie für den Rhapsoden befunden. Die Resultate der dichterischen Selbstbesinnung um 1797 behielten ihre Gültigkeit noch dreissig Jahre später!

Ein anderes Musterstück Molières ist der ‚Tartuffe'. Auf die Frage Eckermanns, wie ein Werk beschaffen sein müsse, um theatralisch zu sein, antwortete Goethe: «Es muß symbolisch sein. Das heißt: jede Handlung muß an sich bedeutend sein und auf eine noch wichtigere hinzielen.» «Die Exposition von Lessings Minna von Barnhelm ist auch vortrefflich, allein diese des Tartüffe ist nur einmal in der Welt da; sie ist das Größte und Beste, was in dieser Art vorhanden.» (Zu Eckermann I, 8. 11. 1826.)

Gleich melden sich aber Bedenken. Nach Schillers Theorie läßt nur eine moralisch indifferente Haltung die rein komische Wirkung zu. Darstellung der menschlichen Leidenschaften ist Sache der Tragödie und nicht der Komödie. Hat Molière seinen Imposteur vor das richtige Forum gebracht?

Schiller selbst stellte die Frage, überläßt die Antwort aber dem Leser: «Man hat den Moliere getadelt, daß er in dem Tartuffe den Heuchler zum Gegenstand einer Comödie gemacht; ein Charakter der immer Abscheu errege und folglich für die Heiterkeit des Lustspiels nicht geeignet sey. Wenn Molière wirklich durch Darstellung seines Heuchlers unsre Indignation, unsern Abscheu erregt, so hat er freilich unrecht und in diesem Fall hätte ihn der Genius der Comödie ver-

lassen. Auch den Heuchler kann die Comödie behandeln, aber dann muß es so geschehen, daß nicht er abscheulich, sondern *die* welche er betrügt lächerlich werden.» (Sch. X, 544.)

Lesen wir aber nach, wie Goethe in dieser Hinsicht das Stück sah, so scheint uns eine positive Stellungnahme Schillers von seinen ästhetischen Überzeugungen her unwahrscheinlich. Er schrieb 1828: «Der Tartuffe des Molière erregt Haß, es ist ein verbrecherischer Mensch, der Frömmigkeit und Sitte heuchelt, um eine bürgerliche Familie in jedem Sinn zugrunde zu richten; deshalb uns denn auch der polizeiliche Ausgang willkommen erscheinet.» Nicht das «genial-ästhetische Verdienst» des Stückes habe ihm den Erfolg in neuester Zeit eingetragen; sondern man habe es «hervorgehoben», «weil man es zum Nachteil einer Klasse Menschen deuten konnte, die, im stillen wirksam, dem Staatshaushalt schädlich zu werden drohte.» Unschwer sind da Parallelen zum ‚Groß-Kophta' zu erkennen. Goethe schließt: «Es war der immer lebendige Stoff, der, durch künstlerisch kluge Behandlung wirksam, ganz eigentlich vorwaltete.» (G. XIV, 949 f.)

Hier klaffen nun ganz offensichtlich Schillers Theorie und Goethes kritische Wertung auseinander. Der Standpunkt des philosophischen Ästhetikers ist im ersten Hauptteil dieser Arbeit dargelegt. Goethes Würdigung des ‚Tartuffe' aber wiederholt sich beim ‚Misanthrope' und beim ‚Avare', «Molière ist so groß, daß man immer von neuem erstaunt, wenn man ihn wiederliest. Er ist ein Mann für sich, seine Stücke grenzen ans Tragische, sie sind apprehensiv... Sein Geiziger, wo das Laster zwischen Vater und Sohn alle Pietät aufhebt, ist besonders groß und im hohen Sinne tragisch.» (Zu Eckermann I, 12. 5. 1825.) Also *tragisch* ist ‚L'Avare', und zwar, weil er «das Unerträgliche» darstellt. Tragisch möchte Goethe aber auch Inhalt und Behandlung des ‚Misanthrope' nennen; «einen solchen Eindruck hat er wenigstens jederzeit bei uns zurückgelassen, weil dasjenige vor Blick und Geist gebracht wird, was

uns oft selbst zur Verzweiflung bringt und wie ihn aus der Welt jagen möchte.

Hier stellt sich der reine Mensch dar, welcher bei gewonnener großer Bildung doch natürlich geblieben ist und, wie mit sich so auch mit andern, nur gar zu gern wahr und gründlich sein möchte; wir sehen ihn aber im Konflikt mit der sozialen Welt, in der man ohne Verstellung und Flachheit nicht umhergehen kann.

Gegen einen solchen ist Timon (von Shakespeare im ‚Timon von Athen' gestaltet) *ein bloß komisches Sujet . . .»* (G. XIV, 948 f.)

Bloß komisch! Der leicht herabsetzende Unterton in diesem «bloß» ist unverkennbar. Goethe spricht selbst von einem «Konflikt» im ‚Misanthrope', und da dieser nicht «bloß komisch», sondern auch tragisch ist, sind wir vor die schwierige Frage gestellt, ob denn die genannten comédies überhaupt Komödien in unserm Sinne seien.

Zuerst einmal sei festgehalten, daß das Wort comédie im Französischen nicht nur ein Stück der Lustspielgattung, sondern auch Schauspiel oder Theatervorstellung im allgemeinen bezeichnen kann. Von hier aus liegt also kein Grund vor, ‚Le Misanthrope', ‚L'Avare' und ‚Le Tartuffe' unbesehen als Komödien in unserm Sinne zu nehmen. Wir brauchen aber nur einen Blick ins Personenverzeichnis zu werfen, um die Natur des ‚Avare' zu erraten: da ist Mariane, amante de Cléante et aimée d'Harpagon, was schon auf komische Verwicklungen hindeutet; da sind so unverkennbar komische Figuren wie Frosine, femme d'intrigue, Maître Simon, courtier, Maître Jacques, cuisinier et cocher, und das übrige Dienstpersonal Harpagons. Am Ende ist gleich eine Doppelhochzeit in Aussicht gestellt. Auch der ‚Misanthrope' schließt mit der Heirat Philintes und Eliantes, die die Hoffnung aussprechen, Alceste von seinem düstern Vorhaben noch abzubringen. Endlich tritt der beliebte und bewährte Komödien-

schluß, daß sich die Liebenden allen Widerständen zum Trotz doch bekommen, auch beim ‚Tartuffe' ein.

Doch ist gleich beizufügen, daß keiner der drei Titelhelden an der Heirat direkt beteiligt oder auch nur interessiert ist. Der Geizige, von dem wir am ehesten Teilnahme, wenn nicht gar Freude über das Glück seiner Kinder erwarten dürften, ist von nichts anderem bewegt als vom Bestreben, die zu erwartenden Unkosten abzuwälzen.

Die poetische Gerechtigkeit läßt nicht zu, daß der Menschenverächter und der Geizhals, noch viel weniger aber der betrügerische Heuchler ohne Schaden wegkommen.

Im Mittelpunkt jeder dieser Komödien steht ein Charakter, ein sehr ausgeprägter, aber auch sehr einseitiger Charakter. Den notwendigen Hintergrund bilden die Sitten der Zeit. Das scheint vielleicht im ‚Tartuffe' am wenigsten zuzutreffen, wo der Heuchler selbst die Rolle übernimmt, die im ‚Misanthrope' die saubern Freunde spielen. Doch soll dort die Leichtgläubigkeit und Wundersüchtigkeit getroffen werden, ohne die ja der Betrüger verlorenes Spiel hätte.

Alceste ist zum Menschenfeind geworden, weil er die Falschheit der Gesellschaft durchschaut hat, «in der man ohne Verstellung und Flachheit nicht umhergehen kann». Seine Reaktion ist aber falsch; gegen die Konvention, die eine unwahre Haltung sanktioniert, setzt er seine ebenso starre, das Leben vergewaltigende Wahrheitsliebe. Weil er die sicher unerquicklichen Zustände nicht ändern kann, treibt er sich «im finstern Kreise ewigen Tadelns des Bestehenden» herum. Philinte dagegen macht es sich leicht. Er nimmt die Menschen, wie sie sich geben, und arrangiert sich, so gut es geht. Sein Weg ist der des geringsten Widerstandes. Trotzdem weiß er sich freizuhalten, indem er nur spielt. Die Verstellung ist nicht zu seiner zweiten Natur geworden. Vom Betrüger aber unterscheidet er sich dadurch, daß er die andern nicht hintergeht, weil sie gutgläubig sind, sondern weil sie getäuscht

werden wollen. Deshalb sind wir zufrieden, wenn er die einfache, anspruchslose Eliante zur Frau gewinnt.

Goethe hatte ähnliche Erfahrungen mit der Gesellschaft gemacht. Die Bemerkung zu Kanzler von Müller (Gespräche, 3. 2. 1823), daß er sich lieber in sein «eigenes Schneckenhaus zurückgezogen», als «feindliche, nutzlose Opposition» gemacht habe, kennen wir schon. Von der Dornburg schrieb er am 27. 7. 1828 über den ‚Misanthrope' an Zelter: «Ich wollte wetten, du hast dich auf mehr als einer Stelle auf der Tat ertappt. Und spielst du nicht dieselbe Rolle gegen deine Tagsgenossen? Ich bin alt genug geworden und hab es doch noch nicht so weit gebracht, mich an die Seite der epikurischen Götter zu setzen.»

Auch Goethe würdigte also die Molièreschen Stücke nicht nur nach ihrem «genial-ästhetischen Verdienst», sondern auch nach dem «immer lebendigen Stoff». Dieser Stoff ist aber in allen drei Werken eindeutig satirisch und auch von den Zeitgenossen so empfunden worden. Von der «geistreichen Heiterkeit und Freiheit des Gemüths», welche das dramatische Preisausschreiben in den ‚Propyläen' von der «reinen Comödie» verlangte, ist wenig oder nichts zu merken.

Goethes Hochschätzung dieser drei «apprehensiven, ans Tragische grenzenden» Stücke und ihr offensichtlicher Widerspruch zu Schillers Komödientheorie legen uns den Schluß nahe, die spekulative Ästhetik der Klassik als zu eng oder gar als subjektiv zu erklären, wenn wir nicht darauf verzichten wollen, Meisterwerke wie ‚Le Tartuffe', ‚L'Avare' und ‚Le Misanthrope' für die komische Gattung in Anspruch zu nehmen. Wer ist im Unrecht, Schiller oder Molière?

Schiller hat sich recht wenig mit praktischen Fragen des Lustspiels abgegeben. Unter den drei Übersetzungen komischer Dramen aber befindet sich die ‚Turandot'. Sie gehört keineswegs in eine Linie mit der «haute comédie» Molières; aber sie verwendet ebenfalls tragische Motive in einem lust-

spielmäßigen Rahmen. («Tragisch» heißt hier nicht «den Sinn eines Weltzusammenhanges sprengend», sondern «zur Tragödienform hindrängend».) Im Aufsatz ‚Weimarisches Hoftheater' im ‚Journal des Luxus und der Moden' vom März 1802 sprach sich Goethe nicht uneingeschränkt lobend über das von Schiller bearbeitete Märchenspiel aus. «Der Teutsche... verlangt Stücke, die eine gewisse einfache Gewalt über ihn ausüben, die ihn entweder zu herzlichem Lachen oder zu herzlicher Rührung bewegen.» Auch Goethe wünschte «mehr Stücke von rein gesonderten Gattungen..., weil die wahre Kunst nur auf diese Weise gefördert werden kann; allein wir finden auch solche Stücke höchst nötig, durch welche der Zuschauer erinnert wird, daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch nutzen soll, erhoben stehen muß, ohne deshalb weniger Genuß daran zu finden.» Wo «das Heitere neben dem Tristen» auftrete, da sei beides «nicht auf seinen höchsten Gipfel geführt», sondern zeigte sich «als eine Art von Amalgam». (G. XIV, 70.)

Diese letzte Bemerkung trifft nun Molière sicher nicht; seine Komödien sind gewiß nicht eine Mittelgattung, eine «Art von Amalgam». Vielmehr spitzen sich die satirischen Züge zu solcher Schärfe zu, daß uns das Lachen vergeht. Wir beginnen zu zweifeln, ob es überhaupt etwas gebe, das in fragloser und selbstverständlicher Weise einfach da sei. Im ‚Tartuffe' bleibt zwar die gefährdete Familie erhalten, aber nur dank der polizeilichen Intervention, die beinahe als Deus ex machina den schlimmen Ausgang umbiegt. Der Geizhals wird sich auch in Zukunft nicht um das Wohl seiner Angehörigen kümmern, trotzdem für diesmal das Unglück abgewendet ist. Die Gesellschaft, in der es der Misanthrope nicht mehr aushält, wird verlogen und verdorben bleiben, mag Alceste noch so sehr fluchen und grollen.

Wir vermissen in den genannten Werken Molières die Hei-

terkeit, die ja nach Schillers Worten «der Zustand der Götter» ist (Sch. X, 544), aber auch die Ironie, welche scheinbar bejaht, was um so mehr bloßgestellt werden soll. Gleich von Anfang an wissen wir, wie es um die Gesellschaft und die aus ihr hervortretenden Typen des Betrügers, des Menschenverächters und des Geizkragens steht. So kommt auch kein Humor auf, weil der Konflikt in seiner Unverträglichkeit belassen wird. Mit einem Fuß hat Molière die überspannte Position, die obere, brüchige Stufe der Fallhöhe schon verlassen, sucht aber vergeblich nach einem Halt im untern Bereiche. Die Komik wird schielend, müßte eigentlich in Tragik umschlagen und hätte es vielleicht auch getan, wenn Molière nicht so unbedingt der komischen Bühne verpflichtet gewesen wäre.

Das gilt nun allerdings nur für wenige Stücke aus dem Gesamtschaffen des Dichters. Daß aber gerade sie einen solchen Eindruck hinterlassen, wie ihn Goethe bezeugt und wir ihn noch heute empfangen, beweist die Gestaltungskraft Molières, der unbeschadet aller scheinbar noch so berechtigten Theorie und Kritik etwas Wertbeständiges und Unnachahmbares hervorgebracht hat.

Molières «haute comédie» ist unnachahmbar; trotzdem ist sie bis zum Überdruß in Frankreich und Deutschland nachgeahmt worden. Unsre beiden Klassiker fanden zwar, daß für diese «kältere Gattung der Zeitmoment vorüber» sei. (Sch. X, 540.) Der Aufklärung jedoch mußte dieses schul- und verstandesmäßig auswertbare Genre als Gipfel des komischen Theaterstückes erscheinen.

Holl sieht schon bei den englischen und deutschen Komödianten des spätern 17. Jahrhunderts einen Einfluß des Franzosen. (Holl, 79 und 110 ff.) Christian Weise aber hat ihn neben Plautus, Terenz und Shakespeare zum Vorbild genommen, um gegen den barocken Gefühlsüberschwang der Zweiten schlesischen Dichterschule einen unsentimentalen Realismus

durchzusetzen. (Holl, 101.) Gottsched war natürlich Molières Hinübergreifen vom rein Komischen ins Possenhafte und in das ans Tragische grenzende Satirische unbequem. Er fand andere, weniger originelle Schriftsteller Frankreichs, die seiner Reform gelegener kamen, was allerdings seine geschäftigen Mitarbeiter, vor allem die Gottschedin, nicht hinderte, Stücke wie den ‚Misanthrope' einzudeutschen. (Holl, 122 ff.) Das Rührstück der J. E. Schlegel und Gellert verwendete typische lasterhafte Charaktere, die ihren Ahnherrn Tartuffe und seine französischen Nachfahren nicht verleugnen konnten. (Holl, 151 ff., 160 ff.)

Allerdings war dieses Genre damals so sehr verbreitet, ja ausgetreten, daß von einem Molièreschen Vorbild kaum mehr die Rede sein konnte. Auch der junge Lessing schwamm in diesem Fahrwasser, bis er in der ‚Minna von Barnhelm' seinen eigenen Stil erarbeitet hatte.

Schiller urteilt im Aufsatz ‚Ueber naive und sentimentalische Dichtung' folgendermaßen: «Schlegel, einer der geistreichsten Dichter unsers Vaterlands, an dessen Genie es nicht lag, daß er nicht unter den ersten in dieser Gattung (der Komödie) glänzt, Gellert, ein wahrhaft naiver Dichter, so wie auch Rabener, Lessing selbst, wenn ich ihn anders hier nennen darf, Lessing der gebildete Zögling der Critik, und ein so wachsamer Richter seiner selbst — wie büßen sie nicht alle, mehr oder weniger, den geistlosen Charakter der Natur, die sie zum Stoff ihrer Satyre erwählten.» (Sch. X, 497.)

Bei Lessings ‚Minna von Barnhelm' sind wir in der Lage, Schillers allzu summarischen Spruch mit Goethes Würdigung zu vergleichen. «Sie mögen denken», sagte Goethe (Zu Eckermann II, 27. 3. 1831), «wie das Stück auf uns jungen Leute wirkte, als es in jener dunkelen Zeit hervortrat. Es war wirklich ein glänzendes Meteor. Es machte uns aufmerksam, daß noch etwas Höheres existiere, als wovon die damalige schwache literarische Epoche einen Begriff hatte.» Zu

seinen Lehrern zählte Goethe auch Lessing neben Herder und Wieland (Zu Eckermann I, 18. 1. 1825) und neben Winckelmann und Kant (Zu Eckermann I, 12. 5. 1825), trotzdem ihre Charaktere grundverschieden gewesen sind: «Lessing hält sich, seiner polemischen Natur nach, am liebsten in der Region der Widersprüche und Zweifel auf; das Unterscheiden ist seine Sache, und dabei kam ihm sein großer Verstand auf das herrlichste zustatten. Mich selbst werden Sie dagegen ganz anders finden; ich habe mich nie auf Widersprüche eingelassen, die Zweifel habe ich in meinem Innern auszugleichen gesucht, und nur die gefundenen Resultate habe ich ausgesprochen.» (Zu Eckermann I, 11. 4. 1827.)

Dieser an sich selbst erkannten Haltung entsprach es, wenn Goethe Lessings Vorzügen und seiner historischen Bedeutung Gerechtigkeit widerfahren ließ, trotzdem er zum Beispiel der ‚Emilie Galotti' 1830 «auf dem jetzigen Grade der Kultur» keine Wirksamkeit mehr zugestehen konnte. Er habe «davor den Respekt wie vor einer Mumie, die uns von alter hoher Würde des Aufbewahrten ein Zeugnis gibt,» schrieb er am 27. 3. 1830 an Zelter, dessen «reines eigenes Verhältnis» zu diesem Drama aber «nicht verkümmert werden» solle. In Briefen an solch nahestehende Freunde wie Zelter konnte er «Zweifel» und «Widersprüche» wohl mitteilen, ohne fürchten zu müssen, mißverstanden zu werden. Die für die Öffentlichkeit bestimmten Äußerungen waren aber viel vorsichtiger gehalten, damit ja keine Geringschätzung daraus abgeleitet werden konnte.

So mußte er im Aufsatz ‚Ueber das deutsche Theater' im ‚Morgenblatt für gebildete Stände' vom 10. und 11. April 1815 auf Schillers Bearbeitung Lessingscher Dramen für die Bühne zu sprechen kommen. Mit welchem Takt er dabei vorging, mögen folgende Sätze belegen: «Gegen Lessings Arbeiten hatte Schiller ein ganz besonderes Verhältnis; er liebte sie eigentlich nicht, ja Emilie Galotti war ihm zuwider; doch

wurde diese Tragödie sowohl als Minna von Barnhelm in das Repertorium aufgenommen. Er wandte sich darauf zu Nathan dem Weisen... Möge doch die bekannte Erzählung, glücklich dargestellt, das deutsche Publikum auf ewige Zeiten erinnern, daß es nicht nur berufen wird, um zu schauen, sondern auch, um zu hören und zu vernehmen. Möge zugleich das darin ausgesprochne göttliche Duldungs- und Schonungsgefühl der Nation heilig und wert bleiben.» (G. XIV, 107 f.) Allerdings war Goethe mit der Bearbeitungsweise seines Freundes nicht völlig einverstanden, hat er doch im oben zitierten Aufsatz Schillers Redaktion des ‚Egmont' in ihrer Konsequenz als «grausam» bezeichnet. Ebenso erging es dem ‚Nathan': «Was das Stück durch Abkürzung allenfalls gelitten hat, ward nun durch eine gedrängtere Darstellung ersetzt, und man wird für die Folge sorgen, es poetisch so viel möglich zu restaurieren und zu runden». (G. XIV, 65 f.)

Schiller schätzte Lessing als Kritiker, nicht aber als Dichter. Er las im Sommer 1799 seine ‚Hamburgische Dramaturgie' und schrieb darüber an Goethe: «Es ist doch gar keine Frage, daß Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten ins Auge gefaßt hat. Liest man nur ihn, so möchte man wirklich glauben, daß die gute Zeit des deutschen Geschmackes schon vorbei sei, denn wie wenig Urteile, die jetzt über die Kunst gefällt werden, dürfen sich an die seinigen stellen.» (An Goethe, 4. 6. 1799.)

Zehn Jahre später bestätigte Goethe dieses Urteil im Gespräch mit J. D. Falk, der darüber berichtet: «Von Lessings Verdienst, Talent und Scharfsinn, und wie derselbe allem höhern dramatischen Bestreben in Deutschland, Friedrich dem Großen, Voltaire, Gottsched und allen Verehrern des französichen Theaters gegenüber, in seiner Hamburgischen Dramaturgie die Bahn brach und zugleich durch Einführung des

Shakespeare eine neue Periode begründete, die mit dem künftigen Aufschwunge unserer Literatur aufs innigste zusammenhing, sprach Goethe mit der größten Anerkennung. Als Exposition habe vielleicht die ganze neue dramatische Kunst nichts so Unvergleichliches aufzuweisen, als die ersten beiden Aufzüge der Minna von Barnhelm, wo Schärfe des Charakters, ursprünglich deutsche Sitte mit einem raschen Gange in der Handlung aufs innigste verbunden sei. Nachher sinke freilich das Stück und vermöge kaum nach dem einmal angelegten Plane sich in solcher Höhe zu behaupten; das könne aber dies Lob weder schmälern, noch sollte man es deshalb zurücknehmen.» (G. XXII, 617.) Neben den kritischen Schriften bewunderte also Goethe die zwei ersten Akte der ‚Minna'. Im Gespräch mit Eckermann vom 26. 7. 1826 bezeichnete er die Exposition des Stücks als «vortrefflich», zog ihr allerdings die des ‚Tartuffe' vor. (Vgl. G. X, 384.) Was Lessing auszeichnete, ist Geschmack und Kunstverstand. Warum hat er auf dem Gebiet der Komödie nicht mehr geleistet? Sind doch gerade diese Eigenschaften dem komischen Dichter unentbehrlich, der ja einem widerspenstigen Stoffe Kunstwert abringen soll. Dazu ist zu sagen, daß Lessings Charakter kritisch, ja polemisch war. Anders konnte er nicht sein, wollte er die Epoche weiterbilden, die ihn gebildet hatte. Er stand nicht im Scheitelpunkt einer Systole, sondern er mußte sie vorbereiten und einleiten.

Diese Erkenntnis teilt Eckermann im Gespräch vom 7. 2. 1827 mit: «Goethe schalt heute auf gewisse Kritiker, die nicht mit Lessing zufrieden und an ihn ungehörige Forderungen machen.

‚Wenn man', sagte er, ‚die Stücke von Lessing mit denen der Alten vergleicht und sie schlecht und miserabel findet, was soll man da sagen! — Bedauert doch den außerordentlichen Menschen, daß er in einer so erbärmlichen Zeit leben mußte, die ihm keine besseren Stoffe gab, als in seinen Stük-

ken verarbeitet sind! — Bedauert ihn doch, daß er in seiner Minna von Barnhelm an den Händeln der Sachsen und Preussen teilnehmen mußte, weil er nichts Besseres fand! — Auch daß er immerfort polemisch wirkte und wirken mußte, lag in der Schlechtigkeit seiner Zeit. In der Emilia Galotti hatte er seine Piken auf die Fürsten, im Nathan auf die Pfaffen.'»

Mit Lessing geht zwar noch nicht eine Epoche der deutschen Geistesgeschichte zu Ende, aber eine neue hebt an. Sie steht im Zeichen der Weimarer Klassik. Goethe konnte deshalb im 13. Buch des dritten Teils von ‚Dichtung und Wahrheit' den Weg, den das deutsche Theater bis auf seinen ‚Götz' gegangen war, mit der nötigen Distanz schildern. Als Übersicht und auch als Überleitung zu den folgenden Abschnitten sei er hier kurz nachgezeichnet. Es ist von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Rede: «Das Glück der Bühne beruhte mehr auf der Persönlichkeit der Schauspieler als auf dem Werte der Stücke. Dies war besonders bei halb oder ganz extemporierten Stücken der Fall, wo alles auf den Humor und das Talent der komischen Schauspieler ankam. Der Stoff solcher Stücke muß aus dem gemeinsten Leben genommen sein, den Sitten des Volkes gemäß, vor welchem man spielt.» (G. X, 619 f.) Diese volkstümliche Posse war vor allem in Süddeutschland zuhause. «Dem ernsten Charakter der Nation gemäß» verlangte der Deutsche aber bald ein sittliches Theater; ja, es stand in Gefahr, als schädlich verschrieen zu werden. (Vgl. G. XIV, 102 ff.) Ein «gewisser Halbgeschmack» verbürgerlichte und vermoralisierte es, unterstützt durch die französischen Stücke. Der Wert des «ehrbaren Bürger- und Familiensinns» wurde «zu einer gemütlichen Anschauung» gebracht. (G. X, 620 f.)

«Indem nun das deutsche Theater sich völlig zur Verweichlichung hinneigte, stand Schröder als Schriftsteller und Schauspieler auf, und bearbeitete, durch die Verbindung Hamburgs mit England veranlaßt, englische Lustspiele.» Er suchte ihre

Formlosigkeit zu beheben und milderte ihr «wildes und unsittliches, gemein wüstes Wesen.» Doch stellte dieser englische Beitrag zum deutschen Theater das notwendige Gegengewicht zum französischen Einfluß dar. (G. X, 621 f.)

Die Satire wandte sich nun dazu, «die höheren Stände herabzusetzen und sie mehr oder weniger anzutasten. Einige schüchterne Versuche hatten Erfolg. Den entscheidendsten Schritt jedoch tat Lessing in der Emilia Galotti, wo die Leidenschaften und ränkevollen Verhältnisse der höheren Regionen schneidend und bitter geschildert sind. Alle diese Dinge sagten dem aufgeregten Zeitsinne vollkommen zu, und Menschen von weniger Geist und Talent glaubten das gleiche, ja noch mehr tun zu dürfen.» (G. X, 622.)

Aus dieser sozialkritischen Quelle entsprangen zum guten Teil die Kräfte der Sturm und Drang-Bewegung. Rousseau und Diderot herrschten im Ideellen, Shakespeare im Formellen. Die Charakteristik von Lenz möge für die ganze Zeit stehen: «Aus wahrhafter Tiefe, aus unerschöpflicher Produktivität ging sein Talent hervor, in welchem Zartheit, Beweglichkeit und Spitzfindigkeit miteinander wetteiferten, das aber, bei aller seiner Schönheit, durchaus kränkelte, und gerade diese Talente sind am schwersten zu beurteilen. Man konnte in seinen Arbeiten große Züge nicht verkennen; eine liebliche Zärtlichkeit schleicht sich durch zwischen den albernsten und barockesten Fratzen, die man selbst einem so gründlichen und anspruchslosen Humor, einer wahrhaft komischen Gabe kaum verzeihen kann.» (G. X, 655.) Ersetzten Geschmack und Verstand bei Lessing noch weitgehend die Intuition, so riß bei Lenz die Gefühlseruption alle Schranken weg. Lessings Satire relativierte Werte, die er verstandesmäßig und in objektiver Ruhe nicht mehr als absolut anerkennen konnte; mit leidenschaftlicher Anteilnahme lief Lenz Sturm gegen alles, was seinem «genialen Wesen» ungelegen kam. Die bürgerliche Humanität wurde als Philistertum ab-

getan und an ihrer Stelle das überhöhte Individuum verherrlicht. In den Dienst der Satire trat auch wieder das Possenhafte, die «barockesten Fratzen», wodurch die Fallhöhe ins beinahe Unerträgliche gesteigert wurde. So stehen sich bei Beginn der Klassik deutsche Komödien, die in ihrer rationalistischen Schwächlichkeit keine komische Wirkung mehr haben, und solche, die in ihrer Maßlosigkeit der ästhetischen Qualität entbehren, gegenüber.

Die beiden Italiener G o l d o n i und G o z z i sind noch nachzutragen. Vor Goethe übten sie kaum einen Einfluß auf das deutsche Lustspiel aus. Die Schillersche Bearbeitung der ‚Turandot' von Gozzi, eine der acht Fiabe, muß uns noch beschäftigen. Goldoni aber lernte Goethe in dessen Heimat kennen; unter dem 10. Oktober 1786 schildert er in der ‚Italienischen Reise' eine Aufführung von ‚Le Baruffe Chioggiotte' in Venedig. Das wilde, leidenschaftliche Agieren der Masse wurde kontrastiert durch einen alten, stockend sprechenden Schiffsmann, der nur noch lakonische Sprüche, beinahe Sentenzen, hervorbrachte. «Großes Lob verdient der Verfasser, der aus nichts den angenehmsten Zeitvertrieb gebildet hat. Das kann man aber auch nur unmittelbar seinem eignen lebenslustigen Volk.» (G. XI, 101 ff.)

Die Gozzischen Masken, «die wir fast nur als Mumien kennen, da sie für uns weder Leben noch Bedeutung haben, tun hier gar zu wohl als Geschöpfe dieser Landschaft.» (G. XI, 103.) Diese Masken lassen sich also nach Goethes Überzeugung ebenso wenig auf die deutsche Bühne bringen wie Goldonis volkstümliches Charakterspiel.

Die zeitgenössische Komödienproduktion

Dieses Kapitel verdankt seinen Platz in dieser Arbeit einzig dem Umstand, daß Goethe als Theaterleiter auf die Tagesproduktion angewiesen war. Wenn wir bei der Untersuchung

der Kriterien, nach denen er in literarischen Dingen geurteilt hat, von der erstaunlichen Nachsicht dem Anspruchslosen gegenüber sprachen, so hat das in den folgenden Seiten seine Berechtigung zu erweisen.

In der ‚Kampagne in Frankreich 1792' blickte Goethe dreissig Jahre später auf die Anfänge seiner Theaterleitung zurück. «Iffland und Kotzebue blühten in ihrer besten Zeit, ihre Stücke, natürlich und faßlich, die einen gegen ein bürgerlich rechtliches Behagen, die andern gegen eine lockere Sittenfreiheit hingewendet; beide Gesinnungen waren dem Tage gemäß und erhielten freudige Teilnahme ; mehrere, noch als Manuskript ergötzten durch den lebendigen Duft des Augenblicks, den sie mit sich brachten. Schröder, Babo, Ziegler, glücklich energische Talente, lieferten bedeutenden Beitrag; Bretzner und Jünger, ebenfalls gleichzeitig, gaben anspruchslos einer anspruchslosen Fröhlichkeit Raum. Hagemann und Hagemeister, Talente die sich auf die Länge nicht halten konnten, arbeiteten gleichfalls für den Tag und waren, wo nicht bewundert, doch als neu geschaut und willkommen. Diese lebendige, sich im Zirkel herumtreibende Masse suchte man mit Shakespeare, Gozzi und Schiller geistig zu erheben.» (G. XII, 411 f.)

«Dem Tage gemäß», «Duft des Augenblicks», «anspruchslose Fröhlichkeit», «diese lebendige, sich im Zirkel herumtreibende Masse», die man «geistiger erheben» mußte: solche Ausdrücke beweisen, daß Goethes Wohlwollen doch eher als Duldung zu bezeichnen ist. An kritischen Urteilen seinerseits fehlt es nicht; wir wollen aber zuerst noch festhalten, welche guten oder wenigstens annehmbaren Eigenschaften an diesen Tagesschriftstellern zu finden waren.

Von Schröder war schon im letzten Kapitel die Rede. Wie Iffland war er selbst Schauspieler und Theaterdirektor und als solcher von Goethe geachtet. In Fragen der Inszenierung wurde er oft aus Weimar um sein Urteil angegangen. Von ihm als er-

folgreichem Bühnenschriftsteller wie von der ganzen vorgenannten Zunft gilt, was Goethe im Jahre 1805 in einer Rezension bemerkte: «Es ist ein großer Unterschied, ob der Verfasser eines dramatischen Stücks vom Theater herunter oder auf das Theater hinauf schreibe. Im ersten Falle steht er hinter den Kulissen, ist selbst nicht gerührt noch getäuscht, kennt aber die Mittel, Rührung und Täuschung hervorzubringen, und wird nach dem Maß seines Talents, wo nicht etwas Vortreffliches, doch etwas Brauchbares leisten.» (G. XIV, 215.)

So konnte er noch 1826 zu Kanzler von Müller sagen: «Ich kann oft gar nicht begreifen, wenn ich die vielen schlechten dramatischen Produktionen sehe, was die Verfasser, wenn sie auch nur Ifflandische oder Kotzebuesche Stücke vor Augen hatten, sich dabei gedacht oder was und wie sie solche angeschaut haben mögen, wie es ihnen nur irgend möglich vorkommen kann, daß ihre eigenen Erzeugnisse den geringsten Wert hätten.» (Zu Kanzler von Müller, 1. 5. 1826.) Auch Motivreichtum rühmt er den beiden Theaterpraktikern nach. (Zu Eckermann I, 24. 11. 1824.)

Schiller machte aus seiner Abneigung gegen die ganze Zunft kein Hehl. Kotzebue nannte er einen «jämmerlichen Menschen». (An Goethe, 5. 5. 1800.) Gerade in dieser Hinsicht zeigte Goethe aber eine ganz andere Haltung, die er selbst als «einem verklärten Egoismus entsprungen» bezeichnete: Kotzebue, der ihn «mit Abneigung und Haß verfolgte» und sich «zum Geschäft machte, auf jede Art und Weise meinem Talent, meiner Tätigkeit, meinem Glück entgegenzutreten», kam er so bei, daß er dessen Existenz «als notwendiges und zwar günstiges Ingrediens zu der meinigen» betrachtete. (G. XII, 643 f.) Daher konnte er ihn gerecht beurteilen und nahm ihn auch gegen unbillige Verdammung in Schutz. (So etwa zu F. Kohlrausch, 23./24. 5. 1809.) Nachdem er Kotzebues Eitelkeit gegen Falk im Februar 1810 gerügt hatte, fuhr er fort:

«Uebrigens bin ich keineswegs ungerecht gegen sein ausgezeichnetes Talent für alles, was Technik (gemeint ist die des Theaterschriftstellers) betrifft ... Schade nur, daß durchaus Charakter und Gehalt mangelt.» Er findet ein Stück «mehr als geistreich», ja «sogar Züge von Genie darin». Die Darstellung der Libertinage glücke ihm weit besser als die einer schönen Natur. «Die Verderbtheit der höhern Stände ist das Element, worin Kotzebue sich selbst übertrifft. ... Uebrigens sind technische Vorzüge dieser Art bei uns Deutschen noch keineswegs so häufig, daß man sie nicht in Anschlag bringen oder gar verächtlich darüber wegsehen sollte.» (G. XXII, 583 f.) «Mit Vergnügen» erinnerte er sich «der heiteren Eindrücke einzelner Stellen». Auch hat ihm Kotzebue Gelegenheit gegeben, sein Urteil zu schärfen und das Publikum kennen zu lernen. «Betrachte ich mich nun gar als Vorsteher eines Theaters und bedenke, wie viele Mittel er uns in die Hand gegeben hat die Zuschauer zu unterhalten und der Kasse zu nutzen, so wüßte ich nicht wie ich es anfangen sollte, um den Einfluß den er auf mein Wesen und Vornehmen ausgeübt zu verachten, zu schelten oder gar zu leugnen.» (G. XII, 643 f.)

Wenn Goethe einmal gesagt hat, Shakespeare gehöre notwendig in die Geschichte der Poesie, aber nur zufällig in die des Theaters (G. XIV, 765), so ließe sich dieser Ausspruch auf die zur Zeit der Klassik herrschende Lustspiel- und Dramenliteratur in folgender Variation anwenden: Sie hat zufällig in der Theatergeschichte eine gewisse Rolle gespielt, in der Literaturhistorie aber überhaupt keine. Im Rechenschaftsbericht Goethes über das Weimarer Theater von 1802 heißt es, Kotzebues ‚Wirrwarr', «der nur *zufällig* hier in der Reihe steht», sei eine Posse, die «den Menschen unter sich herunterziehe, ihn in seltsamen, mehr erniedrigenden als erhebenden Situationen zeige». Wenn das «mit Talent und Theaterpraktik» geschehe, so sei «nichts dagegen einzuwenden». «Nur

sollte alsdann der Schauspieler einsehen, daß er von seiner Seite, indem er eine solche Darstellung kunstmäßig behandelt, erst das Stück zu vollenden und ihm eine günstige Aufnahme zu verschaffen hat.

Es ist möglich, in einem solchen Stücke die Rollen durchaus mit einer gewissen, teils offenbaren, teils versteckten Eleganz zu spielen, die fürs Gesicht angelegten Situationen mit malerischer Zweckmäßigkeit darzustellen und dadurch das Ganze, das seiner Anlage nach zu sinken scheint, durch die Ausführung emporzutragen.» (G. XIV, 68.) Und doch: «Man kann ... lange warten, ehe ein paar so populare Talente wieder kommen.» (Zu Eckermann I, 30. 3. 1824.) In der Tat wurden (nach dem Register in G. XXIV) unter Goethes Theaterleitung 1791 bis 1817 von insgesamt 4136 Abendvorstellungen 638 mit Kotzebueschen und 354 mit Ifflandschen Stücken bestritten. Außer der Kenntnis der technischen Kniffe, mit denen man das Publikum in die Hand bekam, indem man ihm schmeichelte, war aber mit dem besten Willen nichts zu loben.

Einer der schwersten Vorwürfe Goethes war die Charakterlosigkeit: Molière «beherrschte die Sitten seiner Zeit, wogegen aber unsere Iffland und Kotzebue sich von den Sitten der ihrigen beherrschen ließen und darin beschränkt und befangen waren. Molière züchtigte die Menschen, indem er sie in ihrer Wahrheit zeichnete.» (Zu Eckermann I, 29. 1. 1826.) Damit sind die beiden implicite des Opportunismus und der Unwahrheit bezichtigt. Im Falle Kozebues hat es Goethe deutlich ausgesprochen: «Kotzebue hatte bei seinem ausgezeichneten Talent in seinem Wesen eine gewisse Nullität, die niemand überwindet, die ihn quälte und nötigte, das Treffliche herunter zu setzen damit er selber trefflich scheinen möchte. So war er immer Revolutionär und Sklav, die Menge aufregend, sie beherrschend, ihr dienend; und er dachte nicht, daß die platte Menge sich aufrichten, sich aus-

bilden, ja sich hoch erheben könne, um Verdienst, Halb- und Unverdienst zu unterscheiden.» (G. XII, 644.)

Den «Hauptmechanismus von Kotzebues Komödien» sieht Holl im «Talent, die Komik des Alltags wahrzunehmen» und in seiner «ästhetischen Bedenkenlosigkeit, zugunsten komischer Wirkungen alles, was er sieht, zu karikieren, komische Situationen ohne Rücksicht auf Charakterschilderung oder künstlerischen Aufbau aneinanderzureihen.» (Holl, 209.) Mit einem Wort: Er benützt und mißbraucht das Theater als Vehikel für demagogische Zwecke, ohne aber wie Aristophanes ein «ungezogener Sohn der Musen» zu sein.

Daneben nimmt sich Iffland recht zahm und harmlos aus. Er ist in erster Linie Schauspieler, der in seinem Metier gewisse Praktiken und Handgriffe dem Komödiendichter abgeschaut hat und sie nun selbst anwendet. Er hält sehr auf die sittliche Wirkung der Bühne, und wenn er eine pikante Situation ausgekostet hat, versäumt er nicht, den Fehlbaren zu bestrafen und die Tugend — eine zahme bürgerliche Tugend, versteht sich! — zu loben. Die moralische Besserung wird von außen herangetragen; damit sie aber glaubhaft erscheine, setzt er einen ganzen Apparat von Nebenfiguren und -motiven in Bewegung; denn motiviert muß schließlich im Rührstück und in der Charakterkomödie alles sein. Woher aber soll das Böse kommen, wenn nicht von der bessern Gesellschaft und von der Kultur überhaupt? Dafür ergibt sich daraus die höchst wirkungsvolle Gelegenheit, süße arkadische Idyllen auf die Bretter zu zaubern. Goethe fand allerdings, es sei nicht Aufgabe des Dichters in dieser Zeit, die Kultur zu verunglimpfen, sondern zu zeigen, wie sie von Auswüchsen gereinigt, veredelt und liebenswürdig gemacht werden könne. (Vgl. G. XXII, 245 f.; zu K. A. Böttiger.)

Eine gewisse vis comica gestand Goethe vor allem Kotzebue zu. Eigentlich beruhe das echte Lustspiel lediglich auf Persönlichkeiten und Zoten. ‚Der Rehbock', der später das

Textbuch zu Webers Oper ‚Der Freischütz' lieferte, sei daher eines der besten Stücke dieses Autors, zumal die Zweideutigkeiten insofern unschuldig seien, als sie nicht träfen. (Zu F. von Müller, 22. 3. 1824.) Was Holl aber von den Mitläufern des romantischen Lustspiels sagt, gilt auch in unserm Fall: «Die Kunst der Führer, deren Darstellung immer wieder Aufgabe des Historikers bleibt, dringt wenig in die Tiefe, in die Breite. Die Zahl ihrer Konsumenten ist beschränkt. Wollte man eine Reliefkarte kulturgeschichtlicher Entwicklung geben, so bildeten jene Führerkreise, die wir unter den Namen Sturm und Drang, Klassik, Romantik usw. zusammenfassend betrachten, die Erhöhungen die sich über der ausgedehnten Fläche erheben. Diese Fläche, das Massenpublikum mit seinem Geschmack, seiner Neigung, seiner Gedankenwelt bleibt gleichartig in Tradition befangen und steht den geistigen Erhebungen in verständnisloser Rückständigkeit gegenüber.» (Holl, 225 f.) Was wir vor allem betonen möchten, das ist der Grundwasserstrom der bequemen Tradition, der unter allen wahren Dichtungen durchzieht. Auch die Klassik reichte mit ihren Wurzeln in diesen Strom, zog aus ihm Säfte; aber sie war nicht einfach ein Ergebnis der Aufklärung und des Sturm und Drang; sie war auch nicht Reaktion auf diese Bewegungen. Wohl hat sie gewisse Ausdrucksmittel übernommen: «Man spricht immer von Originalität, allein was will das sagen! Sowie wir geboren werden, fängt die Welt an, auf uns zu wirken, und das geht so fort bis ans Ende. Und überall! Was können wir denn unser Eigenes nennen, als die Energie, die Kraft, das Wollen! — Wenn ich sagen könnte, was ich alles großen Vorgängern und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig.» (Zu Eckermann I, 12. 5. 1825.) Das Wichtige aber ist nicht, was ererbt, sondern ob es zum eigenen Besitz erworben worden ist. «Es kommt nur immer darauf an, daß derjenige, von dem wir lernen wollen, unserer Natur gemäß sei.» (l. c.)

So konnte die Tagesschriftstellerei wohl äußere Mittel, also etwa komische Figuren und Situationen, ablernen und anwenden, aber «Charakter und Gehalt» mangelten durchaus. Als Glied einer quantitativ sehr fruchtbaren Tradition hat sie ihr Können weitergegeben bis auf Sudermann und Blumenthal. (Vgl. Holl, 314.) Von ihnen gilt Goethes Wort: «Es werden jetzt Produktionen möglich, die Null sind, ohne schlecht zu sein, Null, weil sie keinen Gehalt haben, nicht schlecht, weil eine allgemeine Form guter Muster den Verfassern vorschwebt.» (G. IX, 511.)

Es ist noch auf Rezensionen hinzuweisen, die, zum Teil sehr eingehend wie ‚Richelieu, ou la journée des Dupes, comédie par Lemercier' (G. XIV, 949 ff.) und ‚Der Pfingstmontag, Lustspiel in Straßburger Mundart, in fünf Aufzügen und Versen' von Arnold (G. XIV, 473 ff.), Komödien behandeln, welche für keines unserer Kapitel von Wichtigkeit sind.

Das romantische Lustspiel

Keine Epoche der deutschen Geistesgeschichte hat sich soviel auf die Geschwister des Komischen, auf Ironie, Witz, Satire und Humor zugute getan wie die Romantik. Wir müßten allzuweit von unserm Thema abschweifen, wollten wir die Gründe dafür untersuchen. Sicher spielte die Situation des Erben, und zwar diesmal des geistreich-genialen und mutwilligen Erben, eine Rolle: «Was die Bodmer und Breitinger, was Klopstock, Wieland, Herder, die Stürmer und Dränger, was Goethe und Schiller erarbeitet hatten, das stand zu ihrer Verfügung.

In diesem Sinne erlauben wir uns, auch Kleist und Platen in die romantische Epoche einzubegreifen, trotzdem wir uns der Unzulässigkeit einer solchen Klassifikation bewußt sind. Wir können uns aber darauf berufen, daß sie von Goethe aus gesehen zur jungen Generation gehörten.

Er fühlte sich lange für dieses kommende Geschlecht verantwortlich, mußte dann aber zusehen, wie es sein Erbe verschleuderte und sich von ihm löste. 1817 verteidigte er sich in den Blättern ‚Ueber Kunst und Altertum' gegen den Vorwurf, die schädlichen Tendenzen der Frühromantik nicht rechtzeitig aufgedeckt zu haben. Negative Kritik, «verneinend, abratend, widerstrebend zu Werke zu gehen», sei unnütz und gefährlich; «denn wenn junge gemütvolle Talente einer allgemeinen Zeitrichtung folgen und auf diesem Wege, ihrer Natur gemäß, nicht ohne Glück zu wirken anfangen, so sei es schwer, ja fast unmöglich, sie zu überzeugen, daß hieraus für sie und andere in Zukunft Gefahr und Schaden entstehen werden. ... Untätig sei man aber nicht geblieben, sondern habe praktisch seine Gesinnung anzudeuten gesucht. Hievon bleibe ein unverwerfliches Zeugnis die siebenjährige Folge weimarischer Kunstausstellungen, bei welchen man durchaus nur solche Gegenstände als Aufgabe gewählt, wie sie uns die griechische Dichtkunst überliefert, oder worauf sie hindeutet, wodurch denn vielleicht auf einige Jahre der neue kränkelnde Kunsttrieb verspätet worden, ob man gleich zuletzt befürchten müssen, von dem Strome selbst hinabgezogen zu werden.» (G. XIV, 264 f.)

Es handelt sich in diesem Absatz um die Kunstrichtung der Nazarener, die ihren literarischen Niederschlag in den ‚Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders' 1797 gefunden hatte. Damit ist aber auch Goethes Verhältnis zur romantischen Dichtung treffend charakterisiert. «Das Absurde, mit Geschmack dargestellt, erregt Widerwillen und Bewunderung», heißt es in den ‚Maximen und Reflexionen'. (G. IX, 538.) Freilich mußte er alles absurd finden, was sein Erlebnis der Antike preisgeben wollte. Er konnte die Bestrebungen der jungen Generation mit Bewunderung verfolgen, solange zu hoffen war, sie würden, wie einst bei ihm der Sturm und Drang sich zur Klassik läuterte, einer Reife in seinem Sinne

entgegenführen. Daß aber gerade seine eigene klassische Vollendung eine organische, also zugleich eigenständige und doch ans Bestehende anknüpfende Weiterentwicklung verunmöglichte, das konnte und wollte Goethe nicht begreifen; denn er sah seine Leistungen zwar als Systole der deutschen und der Weltliteratur an, aber keineswegs als non plus ultra. So erschien ihm die Romantik als vorzeitige, fahrlässige Abkehr von seinen Idealen, als Preisgabe des Erreichten und des zu Erstrebenden.

Anders war die Lage in Frankreich, Italien und England. Da war die romantische Bewegung revolutionär und zugleich aufbauend. Sie riß alte Schranken, die ihren ursprünglichen Sinn verloren hatten, ein und öffnete Wege, die in Deutschland schon der Sturm und Drang freigelegt hatte. Was die jungen Deutschen mutwillig aufgaben, darum kämpften ihre Altersgenossen im Ausland. Tatsächlich galt Goethe dort, wo die «Klassik» nur noch in bequemen Konventionen bestand, als Romantiker; freilich nicht zu Unrecht, hatte doch das Ausland vor allem Dichtungen wie den ‚Werther', den ersten Teil des ‚Faust', Lieder und von den Balladen etwa den ‚Erlkönig' kennen gelernt. Sogar Schiller konnte mit den ‚Räubern', dem ‚Wallenstein', der ‚Jungfrau von Orléans', der ‚Braut von Messina' und dem ‚Tell' für die moderne Sache reklamiert werden.

Was Goethe und die folgende Generation trennte, das war eine zutiefst verschiedene Grundstimmung, ein ganz anderer Lebensstil. Aus dem Jahre 1829 überliefert uns Eckermann den Ausspruch, das Klassische sei das Gesunde und das Romantische das Kranke. «Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist.» (Zu Eckermann II, 2. 4. 1829.) Vor allem an Kleist bemerkte Goethe immer wieder diesen unseligen Zustand, der «Schauder und Abscheu» errege «wie ein von der Natur schön intentionier-

ter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre.» (G. XIV, 129.) Doch auch andere litten an dieser «Krankheit». Was Goethe darunter verstand, wird aus einem Brief an Zelter klar: «Mich bringen ... ein halb Dutzend jüngere poetische Talente zur Verzweiflung, die bei außerordentlichen Naturanlagen schwerlich viel machen werden was mich erfreuen kann. Werner, Oehlenschläger, Arnim, Brentano und andere arbeiten und treibens immerfort; aber alles geht durchaus ins Form- und Charakterlose. Kein Mensch will begreifen, daß die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei, und in der Gestalt die Spezifikation, damit jedes ein besonderes Bedeutendes werde, sei und bleibe. Es ist keine Kunst sein Talent nach individueller Bequemlichkeit humoristisch walten zu lassen ...

Sehr schlimm ist es dabei, daß das Humoristische, weil es keinen Halt und kein Gesetz in sich selbst hat, doch zuletzt früher oder später in Trübsinn und üble Laune ausartet....» (An Zelter, 30. 10. 1808.) Humor hat hier noch eine andere Bedeutung als heute, was aus folgender Maxime aus dem Nachlaß ersichtlich ist: «Der Humor entsteht, wenn die Vernunft nicht im Gleichgewicht mit den Dingen ist, sondern entweder sie zu beherrschen strebt und nicht damit zustande kommen kann: welches der ärgerliche oder üble Humor ist; oder sich ihnen gewissermaßen unterwirft und mit sich spielen läßt, salvo honore: welches der heitere Humor oder der gute ist.» (G. IX, 628.)

Wenn Goethe also von Humor bei den Romantikern sprach, so verstand er darunter eine Gemütsstimmung, die mit der Welt und mit sich selbst nicht im reinen war. Auch er besaß Humor, aber er ließ ihn nicht so weit aufkommen, daß er «in Trübsinn und üble Laune ausartete». Nicht daß sie Humor hatten, nahm er ihnen übel, sondern daß sie mit dem Humor kokettierten.

Insofern Shakespeare Humor walten ließ, war auch er ro-

mantisch und fragwürdig, nur daß bei ihm die Frage Goethes auf echt Menschliches stieß, bei den Anhängern der romantischen Schule aber ins Leere. Shakespeare war ein Genie: «Der Humor ist eins der Elemente des Genies, aber sobald er vorwaltet, nur ein Surrogat desselben; er begleitet die abnehmende Kunst, zerstört, vernichtet sie zuletzt.» (G. IX, 505.)

Friedrich Georg Jünger sagt in ‚Ueber das Komische' darüber: «Shakespeare faßt den Begriff des Humors so weit, daß er alle freie Laune und das Witzige in ihn einschmilzt. Manchmal scheint es, daß seine Figuren nicht sowohl Humor haben, als personifizierte Humore sind, ... daß er nicht sowohl Humorist ist, als über einen Schatz guter, freier Laune verfügt und sich durch die Zeit und die Umstände nicht niederdrücken läßt wie einer, der schlechten Humor hat. Der Humor Shakespeares zeichnet sich durch die hohe Kraft aus, mit der das individuell Komische in seiner Beschränktheit dargestellt wird. Das ist ein Zeichen freier Geistigkeit, die eine freie Verfügung über alles Darzustellende einschließt und in der virtuosen Sicherheit der Darstellung zum Ausdruck kommt. ... Er reicht von der kältesten Vernunft bis an die Grenzen des Wahnsinns und läßt allen spleen, alle whims und oddities mitschwingen, so daß er universal genannt werden kann, weil er immer in Beziehung zum Ganzen bleibt, das als nicht komisch gedacht werden muß.» (Jünger, 86 f.)

Damit aber dieser Humor von der Grundstimmung der Romantik deutlich abgehoben werde, zitieren wir nochmals aus dem obengenannten Werkchen: «Was den Humor unter allen Gattungen des Komischen bezeichnet, ist, daß er die heilende Wirkung des Komischen am innigsten begreift und sich zunutze macht. Er hat eine versöhnende und schlichtende Kraft.» (Jünger, 91 f.) «Es gehört zu den Merkmalen des Humors, daß er Sinnlichkeit besitzt, daß er die Anschauung festhält, zu denen der Ironie, daß sie an den abstrakten Beziehungen ein größeres Wohlgefallen hat. Der Humor ist nie ohne Teilnahme

für das Materielle des Gegenstandes, für alles, was Inhalt und Stoff ist, und er muß an diesem Verhältnis festhalten, weil er nur das, was von Regel und Form abweicht, humorisieren kann, weil er mit Regel und Form selbst nichts anzufangen weiß. Der Ironiker, insofern er das Negative negiert, hält sich von der Anschauung entfernter; er arbeitet mehr mit Begriffen und läßt sich auf das Stoffliche weit weniger ein. Die Ironie ist deshalb eine geistigere, kältere und leichtere Form des Komischen als der Humor, ein Verhältnis, das eben darauf beruht, daß in ihr die Negation sich sichtbarer ausspricht. Indem der Humorist etwas humorisiert, bejaht er es; der Ironiker vereint, indem er ironisiert.» (Jünger, 99 f.) «Wo die Ironie zu überwiegen beginnt, dort ist sie ein Zeichen der Zerstörung und Auflösung.» (Jünger, 99.)

Es dürfte klar geworden sein, daß Goethe und mit Jünger auch wir der Romantik, wenn schon Humor, so doch vor allem und in allem Ironie zusprechen. Jünger sieht die romantische Ironie «im Bestreben, die Ueberlegenheit im komischen Konflikt in einer verlorenen historisch-politischen Situation festzuhalten. Nicht umsonst ist der Romantiker der geborene Ironiker, denn er versucht, eine Wirklichkeit geltend zu machen, die nicht mehr vorhanden ist. ... Die Gegenwart hat für ihn keinen zureichenden Gehalt; er muß, um sich produzieren zu können, an einen untergegangenen Zustand anknüpfen, ein verzweifeltes Unternehmen, über dessen Ausgang kein Zweifel bestehen kann. Die hohe Geistigkeit, über die er verfügt, der Zauber, den er ausübt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß er zum Schönen kein ursprügliches, unmittelbares Verhältnis besitzt.» (Jünger, 105 f.) Wer sich der Ironie bedient, getraut sich nicht mehr, offen zum Kampfe anzutreten. «Es gibt keine Ironie ohne Maske.» (Jünger, 96.)

«Ein Maskenspiel der Worte und der Menschen», hat Fritz Strich (im Kapitel ‚Tragik und Komik', 373) Brentanos ‚Ponce de Leon' genannt. Goethe gab allerdings einen andern

Grund vor, als er das Stück, das auf das Preisausschreiben der ‚Propyläen' eingesandt worden war, dem Verfasser zurückschickte. Er tadelte nicht die ironische Haltung, er sagte nichts davon, wie sehr es Schillers Komödientheorie und seinen eigenen Anschauungen vom Kunstwerk widerspreche. Er schrieb: «Unter denen, vor mehr als einem Jahr, eingeschickten Lustspielen zeichnete sich das hier zurückkommende, durch seinen guten Humor und angenehme Lieder, besonders aus. Eine öffentliche Rezension unterblieb, weil keine der eingesendeten Arbeiten eine Darstellung auf dem Theater zu vertragen schien . . .» (An Clemens Brentano, 16. 10. 1802.)

Diesen Einwand der Unaufführbarkeit finden wir in Goethes Äußerungen zum romantischen Drama immer wieder, so etwa in den ‚Tag- und Jahresheften' 1814: «Indem man sich nun nach etwas Neuem, Fremdem und zugleich Bedeutendem umsah, glaubte man aus den Schauspielen Fouqués, Arnims und anderer Humoristen einigen Vorteil ziehen zu können, und durch theatermäßige Bearbeitung ihrer, öfters sehr glücklichen und bis auf einen gewissen Grad günstigen Gegenstände sie bühnengerecht zu machen: ein Unternehmen welches jedoch nicht durchzuführen war, sowenig als bei den früheren Arbeiten von Tieck und Brentano.» (G. XI, 864.) Mit T i e c k stand Goethe persönlich zu gut und schätzte seine «Genoveva» zu sehr, als daß er seine Lustspiele — den «Gestiefelten Kater» etwa, eine unserer köstlichsten Satiren! — ausdrücklich angegriffen hätte. Doch konnte er ihn vom allgemeinen Urteil über die Romantik nicht ausnehmen.

Selbst K l e i s t, gewiß einer der dramatischsten deutschen Dichter, mußte sich diesen Vorwurf machen lassen: «Der zerbrochene Krug hat außerordentliche Verdienste, und die ganze Darstellung dringt sich mit gewaltsamer Gegenwart auf. Nur schade, daß das Stück auch wieder dem unsichtbaren Theater angehört. Das Talent des Verfassers, so lebendig er auch darzustellen vermag, neigt sich doch mehr gegen das Dialek-

tische hin; wie er es denn selbst in dieser stationären Prozeßform auf das wunderbarste manifestiert hat. Könnte er mit eben dem Naturell und Geschick eine wirklich dramatische Aufgabe lösen und eine Handlung vor unsern Augen und Sinnen sich entfalten lassen, wie er hier eine vergangene sich nach und nach enthüllen läßt, so würde es für das deutsche Theater ein großes Geschenk sein.» (An Adam Müller, 28. 9. 1807.)

Dieser Brief an Kleists Freund ist sehr vorsichtig gehalten, allzu zurückhaltend gegenüber unserer genialsten Komödie und erstaunlich mäßig im Vergleich zu spätern Äußerungen. Die Mißbilligung des ‚Amphitryon' ist uns schon verständlicher. Es sei «durchaus schwer, genau das rechte Wort zu finden», heißt es vorgängig der oben zitierten Briefstelle. «Nach meiner Einsicht scheiden sich Antikes und Modernes auf diesem Wege mehr, als daß sie sich vereinigten. Wenn man die beiden entgegengesetzten Enden eines lebendigen Wesens durch Kontorsion zusammenbringt, so gibt das noch keine neue Art von Organisation; es ist allenfalls nur ein wunderliches Symbol, wie die Schlange, die sich in den Schwanz beißt.» (l. c.) Hier war es der antike Stoff in romantisch-christlicher Verbrämung, der ihn befremdete. Am 14. Juli desselben Jahres notierte Riemer: «Goethe: Das Stück enthält nichts Geringeres, als eine Deutung der Fabel ins Christliche, in die Ueberschattung der Maria vom Heiligen Geiste. So ist's in der Szene zwischen Zeus und Alkmene. Das Ende ist aber klatrig. Der wahre Amphitryon muß es sich gefallen lassen, daß ihm Zeus diese Ehre angetan hat. Sonst ist die Situation der Alkmene peinlich und die des Amphitryon zuletzt grausam.» (Zu Riemer, 14. 7. 1807.)

Geradezu empören mußte ihn die ‚Penthesilea'. Im Dankbrief an Kleist für die Übersendung des ‚Phöbus' deutete er wieder den eigentlichen Grund nur an: «Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden

Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beide zu finden.» (An Heinrich von Kleist, 1. 2. 1808.) Dieses «noch nicht» ist bloß Höflichkeitsformel. Er hat sich nie in das «wunderbare — oder eher wunderliche und hypochondrische! — Geschlecht» und in «die fremde Region» gefunden. Auch an der ‚Penthesilea' rügt er, daß der Verfasser «auf ein Theater warte, welches da kommen soll.» (l. c.)

Am 2. März 1808 kam ‚Der zerbrochene Krug' auf die Weimarische Bühne. Goethe hatte das Stück in drei Aufzüge unterteilt und wird im Aufführungsstil kaum von seinen Grundsätzen abgewichen sein, die er im Artikel ‚Weimarisches Hoftheater' im ‚Journal des Luxus und der Moden' 1802 dargelegt hatte. (G. XIV, 62 ff.) Noch 1817, wenige Wochen vor seinem Rücktritt von der Intendanz, schrieb er an Zelter, er habe Kotzebues ‚Schutzgeist' bearbeitet, «nur das Wirksame behalten und das Notwendige in die Enge gebracht . . . , so daß es jetzt ein interessantes glatt hintereinander weggehendes Stück . . . geworden». Die Aufführung sei «nach alter weimarischer Weise mit Präzision sowohl des Auftretens, Gehens und Bewegens, Gruppierens, nicht weniger der Rezitation und Deklamation gegeben worden.» (An K. F. Zelter, 9. 3. 1817.)

Was an Kleists Komödie selbst auszusetzen ist, wurde durch die Aufführung nur noch unterstrichen und verschlimmert. Vor dem reichlich langen und handlungsarmen Stück wurde zu allem Überfluß noch eine kleine Oper gegeben. Der Mißerfolg blieb nicht aus, und es kam zu einem der ernstesten Zwischenfälle während Goethes Theaterleitung. (Vgl. zu E. Genast, 3. 3. 1808.) Hof, Schauspieler und Publikum waren unwillig, und Goethe schob die ganze Schuld dem unglücklichen Dichter zu.

Falk, dessen Zeugnis allerdings nicht immer zuverlässig ist, verdanken wir die Mitteilung der eingehendsten Äußerungen Goethes über Kleists Dichtungen. Es lohnt sich, die überlieferten Worte ausführlich zu betrachten, weil in ihnen vieles

zur Sprache kommt, was nicht für den Einzelfall, sondern für die ganze Epoche bezeichnend ist.

Der Grund zum Durchfall des ‚Zerbrochenen Kruges' «lag einzig in dem Umstande, daß es dem übrigens geistreichen und humoristischen Stoffe an einer rasch durchgeführten Handlung fehlt.» (Zu J. D. Falk, 1809; G. XXII, 616 f.) Das Stück ist ganz in jenem Sinne analytisch, wie es Schiller vom ‚Oedipus' aussagte: «Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von Umständen abhängig waren. Wie begünstiget das nicht den Poeten!» (An Goethe, 2. 10. 1797.) Schiller war begierig darauf, einen solchen Stoff zu finden, mußte aber einsehen, daß der ‚Oedipus' «seine eigene Gattung» sei und es «keine zweite Spezies davon» gebe. Wie dem auch sei: Kleist hatte mit seinem Lustspiel die bestmögliche dramatische Form mit völliger Einheit der Zeit, des Ortes, der Handlung und der Personen gefunden.

Auch das rekapitulierende Gerichtsverfahren entspricht dem ‚Oedipus Rex'. Der schuldige Richter, der über sich selbst zu Gerichte sitzt, ist der Vorwurf beider Stücke, nur daß der tragische Richter seine eigene, ihm selbst unbekannte Schuld Schritt für Schritt enthüllt, während der komische Schwerenöter einen Schachzug um den andern tut, um nicht entlarvt zu werden. Beidemal weiß der Zuhörer bald, wer den Frevel begangen hat. Das Interesse wird mehr auf den Gang des Prozesses als auf das Ergebnis gelenkt. Auf welchem Wege wird Ödipus die Wahrheit erfahren und wie wird er sie aufnehmen; wie lange wird Adam den Tatbestand verheimlichen können?

Es ist klar, daß eine solche formelle Untersuchung für den komischen wie den tragischen Dichter ihre Gefahren hat. Der Tragiker muß ein ungeheures Pathos aufwenden, um dem

nüchternen Gerichtsverfahren die nötige menschliche Anteilnahme zu sichern. Eben diese Nüchternheit gewährleistet Kleist ein bloß intellektuelles Interesse. Damit sich ja keine moralische Abneigung beimische, hat er Adam beim diesmal unschuldigen Evchen nicht ans Ziel kommen lassen. Die Lüsternheit des Dorfrichters ist nicht Streitobjekt, sondern der dem Zuschauer gleichgültige Krug. Schon dieses scheinbare Abschweifen von der eigentlichen Schuldfrage ist komisch; denn hinter den leblosen Scherben und dem von Rechts wegen unparteiischen Verfahren guckt doch immer wieder die pure, ungebrochene Sinnlichkeit hervor, so sehr, daß es des Gerichtsschreibers und des Gerichtsrates Walter bedarf, um die Sitzung zu Ende zu führen. Der ganze Prozeß ist da, um die ursprüngliche Triebhaftigkeit Adams aufzudecken. Doch scheint uns, im ‚Zerbrochenen Krug' sei es Kleist gelungen, die Vorteile der Charakter- und Intrigenkomödie zu vereinigen, wie es im Preisausschreiben der Propyläen dem Genie vorgeschlagen worden war. (Sch. X, 540.)

Warum dann aber die Ablehnung durch Goethe? So dramatisch das Stück ist, so weist es doch theatralische Mängel auf. Die Rekonstruktion des Tatbestandes ist nach Goethes Worten «dialektisch», nicht sinnlich, sondern intellektuell interessierend. Die Auflösung der zu erzählenden Begebenheiten in Dialog hat sie wohl lebendig, aber nicht sichtbar gemacht; wo hingegen Anschaulichkeit erstrebt wird, in der Beschreibung des Kruges etwa oder in der Schilderung eines Kriegszuges nach Ostindien in der ursprünglichen, über 450 Verse längern Schlußszene, leidet die dramatische Spannung darunter. Kleist hat allerdings Mittel eingesetzt, um die mit der Fabel gegebenen Blößen zu verkleiden: die derbe, dialektgefärbte Sprache, ausgewogen und unterstützt durch eine lebendige Versbehandlung, die realistisch gezeichneten Charaktere und das entsprechende Milieu. Gerade diese unentbehrlichen Stilmittel, die über den Mangel an «einer rasch

durchgeführten Handlung» hätten hinweghelfen können, vernachlässigte die Weimarer Aufführung!

Nach diesem sehr aufschlußreichen Exkurs über unsre zweifellos beste Komödie in deutscher Sprache wenden wir uns wieder zu Falks Mitteilungen. Kleists Weltanschauung setzte Goethe die Heiterkeit und Anmut, «die fröhliche Lebensbetrachtung italienischer Novellen» aus der Pestzeit gegenüber. «Die nordische Schärfe des Hypochonders» sei am ‚Käthchen von Heilbronn' zu tadeln; «es sei einem gereiften Verstande unmöglich, in die Gewaltsamkeit solcher Motive, wie er sich ihrer als Dichter bediene, mit Vergnügen einzugehen. Auch in seinem Kohlhaas, artig erzählt und geistreich zusammengestellt wie er sei, komme doch alles gar zu ungefüg.» Und nun kommt der Vorwurf an Kleist, der es Goethe verunmöglichte, mit ihm und mit der ganzen jungen Generation im Einverständnis zu leben: «Es gehöre ein großer Geist des Widerspruchs dazu, um einen so einzelnen Fall mit so durchgeführter, gründlicher Hypochondrie im Wettlaufe geltend zu machen. Es gäbe ein Unschönes in der Natur, ein Beängstigendes, mit dem sich die Dichtkunst bei noch so kunstreicher Behandlung weder befassen, noch aussöhnen könne.» (G. XXII, 616.)

Wie reimt sich das aber mit Goethes Wort in den ‚Maximen und Reflexionen': «Die Kunst an und für sich selbst ist edel; deshalb fürchtet sich der Künstler nicht vor dem Gemeinen. Ja indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt, und so sehen wir die größten Künstler mit Kühnheit ihr Majestätsrecht ausüben»? (G. IX, 504.) Der scheinbare Widerspruch löst sich, wenn wir in den ‚Maximen' einige Seiten weiterblättern. Da heißt es: «Das Zufällig-Wirkliche, an dem wir weder ein Gesetz der Natur noch der Freiheit für den Augenblick entdecken, nennen wir das Gemeine». (G. IX, 509.) Es ist der außerordentliche Fall, der gemein sein kann, nie aber die Ordnung, der Kosmos. Das einzelne Ordnungswidrige braucht

nicht beängstigend zu sein, wenn es uns keinen Schaden zufügt. Erst wenn der Sinnzusammenhang gefährdet, wenn «ein so einzelner Fall mit so durchgeführter, gründlicher Hypochondrie» geltend gemacht, wenn das Gemeine zur Regel erhoben wird, ist die Angst berechtigt und kann zur Grundstimmung werden. Sie ist die Krankheit, die Goethe an den Romantikern verabscheut und bemitleidet. Symptom dieser Lebensfeindlichkeit — immer von Weimar aus gesehen — ist die Ironie. Sie relativiert alles, damit es nicht übermächtig werde, sie nimmt das Drohende nicht ernst, um ihm nicht zu erliegen.

Kleist konnte diesen Ausweg in die Ironie nicht finden. Sein unbedingtes Wahrheitsstreben erlaubte ihm kein Ausweichen ins Unverbindliche und Spielerische. Die Anmut, die Schönheit des Spiels, gab es für ihn nur in der Materie, die kein Bewußtsein hat, und im absoluten Bewußtsein Gottes (vgl. ‚Ueber das Marionettentheater'); dem Menschen ist sie versagt. Wenn die Romantiker die spielerische Willkür, die Schiller nur der Welt des Scheins zugestand, auch in die Realität hineintrugen, so war Kleist selbst dort, wo er zu spielen schien, tödlich ernst. Daher gilt von ihm Goethes Maxime: «Es ist nichts inkonsequenter als die höchste Konsequenz, weil sie unnatürliche Phänomene hervorbringt, die zuletzt umschlagen». (G. IX, 617.) Solche unnatürliche Phänomene sind Kleists Dichtungen, die unbeschadet ihres Ernstes ins Komische umschlagen können. Wem die Weltordnung absurd erscheint, dem kann es gleichgültig sein, ob er sie in der tragischen oder in der komischen Perspektive betrachtet.

So konnte Goethe mit Recht sagen, die ‚Penthesilea' grenze an einigen Stellen ans Hochkomische (G. XXII, 617), während Alkmene im ‚Amphitryon' an der Schwelle zum Tragischen steht. Eine solche dramatische Überspannung deute «auf eine schwere Verirrung der Natur, die den Grund ihrer Entschuldigung allein in einer zu großen Reizbarkeit der Nerven oder

in Krankheit finden kann». (G. XXII, 616 f.) «Ein wunderbares Gemisch von Sinn und Unsinn! Die verfluchte Unnatur!» (G. XXII, 876, zu E. W. Weber.) Mit diesen Worten über das ‚Käthchen von Heilbronn' ist Goethes Einstellung zur ganzen jungen Generation wohl am treffendsten charakterisiert. Daß er mit den «Dresdnern» um den ‚Phöbus' 1808 brach, ist daher keineswegs verwunderlich (vgl. an Karl v. Knebel, 3. oder 4. 5. 1808.)

Auch die Klassik kannte die tragische und die komische Blickrichtung als küntlerische Möglichkeit, diese um sich am Gemeinen, dem «Wirklichen ohne sittlichen Bezug» (G. IX, 504), unbeschwert erfreuen, jene, um dem Schicksal in außerordentlichen Fällen trotzen zu können. Aber das ganze Leben als gemein und jedes Individuum als ständig gefährdet anzusehen, das lief der klassischen Haltung völlig zuwider. Tragik und Komik empfanden Goethe und Schiller als Grenzsituationen, nicht wie gewisse Romantiker als Lebenselement. «Die Klassik konnte ja wohl einzelne, die sich dem allgemeinen Maße der Vernunft entziehen, als Toren nehmen und verlachen. Aber der romantische Humor besitzt Totalität: er kennt keinen einzelnen Toren und keine einzelne Torheit, sondern nur Torheit und eine tolle Welt.» (Strich, 378.)

In Platen kündigt sich schon eine neue Zeit an, welche zwar die Virtuosität der idealistischen Epoche noch besitzt, aber nicht mehr die klassische Liebe zur Gegenwart und zur lebenden Gestalt, auch nicht mehr die romantische zur Unendlichkeit. «Es ist nicht zu leugnen, er besitzt manche glänzende Eigenschaften; allein ihm fehlt — die Liebe. Er liebt so wenig seine Leser und seine Mitpoeten als sich selber, und so kommt man in den Fall, auch auf ihn den Spruch des Apostels anzuwenden: Und wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle.» Platen werde der Gott derer sein, die gerne, aber ohne sein reiches Talent, negativ wie er

wären. (Zu Eckermann I, 25. 12. 1825.) Er habe «fast alle Haupterfordernisse eines guten Poeten: Einbildungskraft, Erfindung, Geist, Produktivität» in hohem Grade; ferner finde sich bei ihm «eine vollkommene technische Ausbildung und ein Studium und ein Ernst wie bei wenigen andern». «Seine unselige polemische Richtung» hindere ihn aber, das zu leisten, wozu er berufen sei. (Zu Eckermann II, 11. 2. 1831.)

Der romantischen Willkür begegnete Platen mit dem ‚Romantischen Oedipus', einer Literatursatire, wie er sich mit der ‚Verhängnisvollen Gabel' gegen die Schicksalstragödie wandte. Goethe konnte einfach nicht begreifen, daß dieser begabte Dichter sogar in Italien «die Erbärmlichkeiten der deutschen Literatur» nicht hinter sich ließ. «Der romantische Oedipus trägt Spuren, daß, besonders was das Technische betrifft, grade Platen der Mann war, um die beste deutsche Tragödie zu schreiben; allein, nachdem er im gedachten Stücke die tragischen Motive parodistisch gebraucht hat, wie will er jetzt noch in allem Ernst eine Tragödie machen!» (Zu Eckermann II, 11. 2. 1831.)

1824 hatte Goethe Platens Manuskript mit dem Märchenspiel ‚Der Gläserne Pantoffel' gleich zurückgesandt mit der Begründung, er verweile «in Regionen, wo ihm das Theater, dem er ohnehin entfremdet sei, ganz verschwinde». Erst in einiger Zeit erhalte er wieder Gesellschaft, in der er «dergleichen heitere Produktionen mehr zu genießen als zu beurteilen pflege». (An August von Platen, 27. 3. 1824.)

Ergebnisse

Die Stellungnahme zu andern Menschen und Zeiten gibt oft über den Beurteilenden viel bessere Aufschlüsse als jede noch so gut gemeinte Selbstdarstellung. Die ‚Hamburgische Dramaturgie' ist unter diesem Gesichtspunkt eine höchst interessante Lektüre, und Hebbels ‚Tagebücher' enthalten in ihren kriti-

schen Äußerungen manchen Fingerzeig für die Interpretation seines dichterischen Werkes. Die Geschichte der Kritik ist meines Erachtens ein wichtiger Bestandteil der Geistesgeschichte.

Das soll nun nicht heißen, daß dadurch die Interpretation des Kunstwerks, welche in jedem Falle die vornehmste Aufgabe der Literaturwissenschaft ist, ersetzt werden könnte. Grundsätzlich ist jede Schöpfung der Kunst unersetzbar. Die Basis für ihre Interpretation kann aber zu gering sein, um dabei Fehler auszuschließen. Das gilt sowohl für Dichtungen kleineren Umfanges wie für Stilphänomene, die in einem Werk nur vereinzelt vorkommen.

Ein solches vereinzeltes Phänomen ist das Komische in unserer klassischen Dichtung. Inwiefern diese Behauptung berechtigt ist, wird der dritte Hauptteil dieser Arbeit nachweisen müssen. Sie kehrt aber in allen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen wieder, die auf die Frage nach dem klassischen deutschen Lustspiel zu sprechen kommen. Gewöhnlich kann man da kurz und bündig etwa lesen, der Mangel an einer geschlossenen Gesellschaft zur Zeit der Weimarer Blüte habe eine Komödienliteratur verunmöglicht; Schiller sei zu erhaben, Goethe zu harmonisch gewesen, um den komischen Kontrast als tragfähige Unterlage des höhern Dramas zu benutzen; der deutsche Idealismus habe in seiner Überbewertung alles Moralischen, die in Kants Pflichtbegriff und im kategorischen Imperativ gipfelte, keinen Sinn für eine ihrem Wesen nach moralisch indifferente Gattung gehabt; überhaupt sei der deutsche Nationalcharakter zu ernst, zu pathetisch und sentimental zugleich. Es hat aber keinen Sinn, ein literarisches Phänomen durch ein soziologisches, psychologisches oder historisches erklären zu wollen. Damit würde die Frage einfach auf ein anderes Gebiet abgeschoben, ohne sie einer Lösung näher zu bringen.

Wesentlich scheint mir der Hinweis, den wir aus der Untersuchung von Goethes Kritik an Kleist gewonnen haben,

daß nämlich die komische Betrachtungsweise nach Ansicht unserer Klassiker nur Einzelfällen gegenüber berechtigt sei, nie aber in Hinblick auf das Weltganze, den Kosmos. Somit kann das Komische keinen symbolischen Wert besitzen; es bedeutet nichts, weist nicht über sich hinaus auf etwas Allgemeingültiges. «Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte.» In ‚Dichtung und Wahrheit' steckten «Symbole des Menschenlebens», und der Titel sei gewählt worden, weil das Buch «sich durch höhere Tendenzen aus der Region einer niedern Realität erhebt». (Zu Eckermann II, 30. 3. 1831.)

Das Komische für sich allein hat also keine Gültigkeit. Es bleibt der «niedern Realität» verhaftet. Nur durch die künstlerische Behandlung des komisch gesehenen Stoffes kann dieser ästhetisch werden. Allen gegenteiligen theoretischen Beteuerungen zum Trotz aber gaben sich die Klassiker mit dem rein ästhetischen, aber nicht symbolischen Kunstwerk nicht zufrieden; lieber opferten sie einen Teil der ästhetischen Wirkung zu Gunsten der «Symbole des Menschenlebens», so Goethe in seinen Romanen, Schiller in den Tragödien.

Damit stimmt die Beobachtung überein, daß Goethes Würdigungen von Komödien und Lustspielen meist andere Qualitäten als die vis comica betrafen. Im Vordergrund stand die «Bretterhaftigkeit», die Wirkung von der Bühne herab, also die Beherrschung des Metiers. Nur die Wahrheit und Bedeutung der Charakterzeichnung eines Shakespeare konnte davon dispensieren. Unerreichbarer Gipfel jeder Kunst, auch der komischen, war aber das griechische Altertum mit Euripides und Aristophanes, wo das ästhetisch freie Spiel durch die künstlerische Diktion auf dieselbe Höhe wie die Tragödie gehoben wurde. Das war aber nur dem goldenen Zeitalter der Einstimmigkeit von Vernunft und Sinnlichkeit vergönnt. Durch die Betonung anderer als komischer Elemente wurde indirekt bestätigt, daß diesen nicht genügend Tragfähigkeit

zugeschrieben wurde; denn der interessante Einzelfall sagt nichts über das Wesen des Menschen und der Dinge. Er darf nicht aus seiner Bedeutungslosigkeit heraustreten. Somit unterstützen die Ergebnisse unserer Fragen an die Weimarer Kritik den vorläufigen Eindruck, das Komische sei in der Klassik ein vereinzeltes Phänomen, und die Interpretation der Lustspielbearbeitungen Schillers und der Komödien Goethes darf als richtig gelten, wenn sie damit übereinstimmt.

III. HAUPTTEIL:

EIGENE LEISTUNGEN

Das Komische außerhalb des Lustspiels der klassischen Zeit

In diesem Kapitel soll in aller Kürze das gesichtet werden, was wir nicht als Lustspiel oder Komödie der klassischen Zeit eingehender behandeln wollen.

Nah verwandt mit dem Lustspiel sind Goethes *Singspiele,* die in den siebziger und achtziger Jahren entstanden sind. Ihrer Natur nach gestalten sie unbedeutende Vorwürfe in gefälliger, auf musikalische Komposition berechneter Weise. Dieser Gruppe von bürgerlich-höfischen Unterhaltungsstücken darf auch *‚Der Triumph der Empfindsamkeit'* zugerechnet werden. Als Goethe die «dramatische Grille», wie sie in den Drucken heißt, erstmals in einem Brief an Frau von Stein am 12. 9. 1777 erwähnte, sprach er von einer «komischen Oper», und die Handschrift H^2 im Goethe- und Schiller-Archiv trägt den Untertitel: «Ein Festspiel mit Gesängen und Tänzen» (Vgl. WG. XVII, 311 ff.). Wie bei einem Teil der ausdrücklich als solche bezeichneten Singspiele wechseln leicht hingeworfene Verse, die gesungen oder rezitiert wurden, mit Prosa ab, die oft nur wie eine Vorlage zum extemporierten Vortrag anmutet. Der auf dem damaligen Theater üblichen Improvisation oder wenigstens der Änderung des Textes für jede Aufführung trägt eine Anmerkung im 5. Akt des ‚Triumph' Rech-

nung, wo die modische Vorliebe für sentimentale Romane, unter denen Goethe auch den ‚Werther' anführte, verspottet wird. Es heißt da: «Es wird den Schauspielern überlassen, sich hier auf gute Art über ähnliche Schriften lustig zu machen.» (WG. XVII, 56.) Was heute noch vielerorts in der Operette Brauch ist, wurde damals häufig auch im Drama praktiziert. Die Auswechslung der Rätsel für jede Vorstellung der ‚Turandot' ist bekannt. Selbst bei ‚Wallensteins Lager' fand es Goethe angezeigt, «daß immer etwas Neues und Veränderliches darin vorkommt, damit bei folgenden Repräsentationen sich niemand orientieren könne.» (An Schiller, 5. 10. 1798.) Dem dichterischen Wort wurde hier ebenso wenig Eigenwert zugemessen, wie ihn Goethe der musikalischen Begleitung seiner Gedichte zugestand.

Noch vor der Weimarer Zeit Goethes entstanden die *Schäfer- und Puppenspiele* und die *satirischen Dramen.* Aus der Zeit vor 1770 sind uns einzig *‚Die Laune des Verliebten,* Ein Schäferspiel in Versen und Einem Acte' und *‚Die Mitschuldigen,* Ein Lustspiel in Versen und drei Acten' erhalten. Über ihre Entstehung unterrichtet uns das siebente Buch im zweiten Teil von ‚Dichtung und Wahrheit'. Die beiden Stücke «deuten auf eine vorsichtige Duldung bei moralischer Zurechnung, und sprechen in etwas herben und derben Zügen jenes höchst christliche Wort spielend aus: wer sich ohne Sünde fühlt, der hebe den ersten Stein auf.» (G. X, 315.)

‚Die Mitschuldigen', wohl noch immer eine der spielbarsten Goetheschen Komödien, charakterisierte der Dichter selbst als ein Stück, «dessen heiteres und burleskes Wesen auf dem düsteren Familiengrunde als von etwas Bänglichem begleitet erscheint, so daß es bei der Vorstellung im ganzen ängstiget, wenn es im einzelnen ergötzt. Die hart ausgesprochenen widergesetzlichen Handlungen verletzen das ästhetische und moralische Gefühl, und deswegen konnte das Stück auf dem deutschen Theater keinen Eingang gewinnen . . .» (l.c.; vgl. an F.

von Elsholtz, 16. 11. 1825.) Man könne dem Autor dieser Komödie «bei näherer Betrachtung ein fleißiges Studium der Molièrischen Welt nicht absprechen, woraus auch die fremdartigen Sitten zu erklären seien.» (G. XI, 615.) Die immer wieder gerühmten zwei ersten Akte von Lessings ‚Minna von Barnhelm' hätten ihn angespornt, die Exposition der ‚Mitschuldigen' noch nach Fertigstellung des Stücks auszubessern, «um sie zugleich bewegter und klarer zu machen». (G. X, 384.) Er rechnete die Komödie zu jenen Stücken, die «einiges theatralisches Verdienst» haben, aber wie auch ‚Die Laune des Verliebten' auf die passenden Schauspieler angewiesen seien. (G. XIV, 112 f.)

Diese beiden frühesten heitern Dramen entgingen dem Autodafé der Leipziger und Frankfurter Manuskripte, das im achten Buche von ‚Dichtung und Wahrheit', II. Teil, mitgeteilt ist. (G. X, 384.) Sie sind nebst einigen Liedern die einzigen Zeugen aus einer Periode, in der Goethe nach eigenen Worten «aus der Wäßrigkeit und Breite . . . Schritte gegen sich selbst machte». Auch Lessing sei zuerst noch weitschweifiger gewesen. Nach dieser Systole sei er es selbst wieder gewesen, der die Diastole mit dem ‚Götz von Berlichingen' eingeleitet habe. (Zu Riemer, 5. 11. 1810.) Auch in spätern Jahren hatte Goethe seine Freude an den ‚Mitschuldigen'. Ein Bericht von Johanna Schopenhauer möge das belegen und zugleich zeigen, daß Goethe auch das Komische beherrschte (vgl. auch zu A. Genast, 8. 1. 1802): «Bei Goethen wars der Abend . . . ganz allerliebst, er hat einige junge Schauspieler, die er oft bei sich deklamieren läßt, um sie für ihre Kunst zu bilden, eingeladen, und las mir mit ihnen eine seiner frühesten Arbeiten, ein Stück voll Laune und Humor, Die Mitschuldigen betitelt, vor. Er hatte selbst die Rolle eines alten Gastwirts darin übernommen, was bloß mir zu Ehren geschah, sonst tut er das nicht. Ich habe nie etwas Aehnliches gehört, er ist ganz Feuer und Leben, wenn er deklamiert, nie-

mand hat das echt Komische mehr in seiner Gewalt, als er. Zwischendurch meisterte er die jungen Leute; ein paar waren ihm zu kalt: Seid ihr denn gar nicht verliebt? rief er komisch erzürnt, und doch war's ihm halber Ernst, seid ihr denn gar nicht verliebt? Verdammtes junges Volk! Ich bin sechzig Jahre alt und ich kann's besser!» (Johanna Schopenhauer, 3. 2. 1807.)

Als «kühnere Griffe in die tiefere Menschheit» bezeichnen die ‚Annalen' (G. XI, 618) jene *Farcen und Satiren*, die gleichzeitig mit dem ‚Götz' und dem ‚Werther' entstanden sind. Leidenschaftlicher Widerwille gegen falsche, einengende Theorien und Auflehnung gegen angepriesene Muster waren die negativen Bedingungen. «Alles dieses und was daraus folgt, war tief und wahr empfunden, oft aber einseitig und ungerecht ausgesprochen. Nachstehende Produktionen: *Faust, Die Puppenspiele, Prolog zu Bahrdt* sind in diesem Sinne zu beurteilen; . . . die Fragmente des *Ewigen Juden* und *Hanswursts Hochzeit*. . . . Mehreres dieser frechen Art ist verloren gegangen; *Götter, Helden und Wieland* erhalten.» (l. c.) Neben den genannten Stücken gehören der *‚Satyros oder der vergötterte Waldteufel'* und der *‚Pater Brey'* in jene Zeit. (Vgl. G. X, 615.)

Für diese ganze Gruppe gilt folgender Satz: «Ein einzelner einfacher Vorfall, ein glückliches naives, ja ein albernes Wort, ein Mißverstand, eine Paradoxie, eine geistreiche Bemerkung, persönliche Eigenheiten oder Angewohnheiten, ja eine bedeutende Miene, und was nur immer in einem bunten rauschenden Leben vorkommen mag, alles ward in Form des Dialogs, der Katechisation, einer bewegten Handlung, eines Schauspiels dargestellt, manchmal in Prosa, öfters in Versen.» «Belebte Sinngedichte» könne man diese genialisch-leidenschaftlichen Produktionen nennen, die jedes Urteil lebendig vor die Augen bringen wollten. (G. X 619 f.) Die ersten Ansätze des ‚Faust', vor allem die Schülerszene, und die Prometheusdichtungen fallen ebenfalls in diese Sturm und Drang-

Epoche, die sich einerseits am Naturevangelium Rousseaus entzündete, anderseits die daraus folgende Empfindsamkeit aufs Korn nahm. (Vgl. an K. F. Zelter, 11. 5. 1820.) Wenn, wie Goethe mehrmals betonte, die Figuren aus der Beobachtung der Mitmenschen entstanden, so mag Mephistopheles sein Wesen zu einem guten Teil Merck verdanken, der bei diesem Treiben genau diese Rolle übernommen hatte und später von Goethe oft so bezeichnet worden ist.

In diesem Zusammenhang sei auf die Gestalt *Mephistos* im ‚Faust' hingewiesen; unzweifelhaft nicht satanisch, sondern komisch und daher ohne Verwandtschaft mit dem biblischen Teufel, ist dieser ewige Krittler und Verneiner zugleich der Repräsentant einer Tendenz, der sich auch Goethe ausgesetzt wußte. Der Greis bestätigte gegenüber Eckermann (III, 3.5. 1827) das Urteil J. J. Ampères, der «nicht bloß das düstere unbefriedigte Streben der Hauptfigur, sondern auch den Hohn und die herbe Ironie des Mephistopheles als Teil meines eigenen Wesens bezeichnet.» Mit solchen Gestalten und Dichtungen schaffte sich Goethe vom Halse, was ihn bedrängte. Nicht immer waren es fruchtbare Geschöpfe wie im Falle von Faust und Mephisto.

Doch nicht nur Empfindsamkeit und genialisches Treiben fanden an Goethe ihren Satiriker. Auch mit den literarischen Sitten und Unsitten jener Zeit machte er Bekanntschaft. Wieland mußte herhalten, weil er das Griechentum allzusehr nach seiner Weise darstellte und Shakespeare zu wenig Ehre antat. «Diese Beschwerden hatten wir kaum in unserer kleinen Sozietät leidenschaftlich durchbesprochen, als die gewöhnliche Wut alles zu dramatisieren mich eines Sonntags nachmittags anwandelte, und ich bei einer Flasche guten Burgunders, das ganze Stück wie es jetzt daliegt, in einer Sitzung niederschrieb.» (G. X, 708 ff.) In ‚Hanswursts Hochzeit' mußte ein Nachdrucker namens Macklot herhalten. (G. X, 783 f.)

Den Abschluß dieser Satiren bildeten ‚*Die Vögel*, Nach dem

Aristophanes. Erster Akt.' Sie sind an der Schwelle zur klassischen Zeit entstanden. Der Stoff ist wie jener der im Jahre vorher niedergeschriebenen Prosafassung der ‚Iphigenie' aus der griechischen Dichtung übernommen, aber nicht versifiziert wie das Original. Aus dem politisch-gesellschaftlichen Bereich der atheniensischen Polis ist der Inhalt, eigentlich bloß die Exposition des Stücks, ins deutsche literarische Leben und Treiben übertragen. Mit dieser Hinwendung zu einer antiken Vorlage wurde auch der an Hans Sachs geschulte Knittelvers abgetan, trotzdem die neue Form noch nicht gefunden war. Übrigens war diese Umarbeitung zur Aufführung in der herzoglichen Sommerresidenz Ettersburg bestimmt und also Gelegenheitsarbeit, die nie zu Ende geführt worden ist.

Entfernt an diese kleinen, eigentlich recht undramatischen und possenhaften Literatursatiren erinnern die ‚*Xenien*'. Goethe nannte ‚*Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*' eine Sammlung von Epigrammen. (G. X, 650.) Er war es auch, der den Anstoß zu den Xenien im Jahre 1795 gab. (Vgl. etwa den Brief an Schiller, 23. 12. 1795.) Schiller griff den Gedanken begeistert auf, und seinerseits brachte er nun einen Vorschlag zur Sprache: «Beim Schlusse, denke ich, geben wir noch eine Komödie in Epigrammen. Was meinen Sie?» (An Goethe, 31. 1. 1796.) Die Distichen bedienten sich eines ganzen Arsenals von geistigen Waffen. Satire, Ironie, Witz, Parodie, komische und humoristische Darstellung wurden aufgeboten für eine Sache, die einer Explosion ohne tiefere Nachwirkung gleichkam. Nachdem die ganze Ladung im Musenalmanach auf das Jahr 1797 erschienen war, fand Goethe, nun müßten sie «nach dem tollen Wagestück» sich «großer und würdiger Kunstwerke befleißigen» und ihre «proteische Natur, zu Beschämung aller Gegner, in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln». (An Schiller, 15. 11. 1796.)

Wie Goethe in der Tafelszene im ersten Akt des ‚*Götz*' oder

in den Volksszenen des *‚Egmont'* hat Schiller nicht nur in den vorklassischen Werken, sondern noch im *‚Wallenstein'* komische Elemente verwendet. Aus dem ursprünglich geplanten Prolog wurde das *‚Lager'*, die fünf Akte wurden erweitert und auf die ‚Piccolomini' und ‚Wallensteins Tod' aufgeteilt. So konnte Goethe in der Rezension ‚Die tragischen Tetralogien der Griechen' Schillers erste Tragödie nach der kritisch-philosophischen Periode mit der Aufführungspraxis der Festspiele in Athen vergleichen: «Der Empfindungsweise neuerer Tage gemäß bringt er das lustige heitere Satyrstück: das Lager, voraus. In den Piccolomini ehren wir die fortschreitende Handlung; sie ist noch durch Pedanterie, Irrtum, wüste Leidenschaft niedergehalten, indes zarte himmlische Liebe das Rohe zu mildern, das Wilde zu besänftigen, das Strenge zu lösen trachtet.» (G. XIV, 685.)

Wenige Wochen vor der Uraufführung des ‚Lagers' in Weimar am 12. Oktober 1798 schrieb Schiller an Goethe (18. 9. 1798), er habe den Prolog auf die Notwendigkeit hin geprüft, daß er für sich allein auf der Bühne zu erscheinen habe, und zu diesem Zwecke seien folgende Änderungen nötig: «1. muß er als Charakter- und Sittengemälde noch etwas mehr Vollständigkeit und Reichtum erhalten, um auch wirklich eine gewisse Existenz zu versinnlichen, und dadurch wird auch das 2te erreicht, daß über der Menge der Figuren und einzelner Schilderungen dem Zuschauer unmöglich gemacht wird, einen Faden zu verfolgen und sich einen Begriff von der Handlung zu bilden, die darin vorkommt.»

Von einer Komödie kann nicht die Rede sein, wenn keine durchgehende Handlung, sondern ein «Gemälde» angestrebt wird. Der Zweck, in die Atmosphäre des Dreißigjährigen Krieges und zugleich in die allgemeinsten Verhältnisse der augenblicklichen Lage einzuführen, widerstrebt auch dem Wesen des Lustspiels, das mit der größten Freiheit über dem Stoffe schweben soll. Es ist daher nur im uneigentlichen Sinne zu

verstehen, wenn Goethe erklärte, das Stück «könnte man unter der Rubrik eines Lust- und Lärmspieles ankündigen» (G. XIV, 14), und Schiller selbst den erweiterten Prolog Lustspiel nannte. (Sch. an Körner, 30. 9. 1798.) Der heitere und mitunter freche Humor ändert daran nichts. Für eine Posse aber kommen zuviele bedeutende und ernstzunehmende Dinge zur Sprache. Doch walten unzweifelhaft humoristische und possenhafte Elemente vor, die Goethe durch Rat und Mithilfe noch zu verstärken trachtete.

Schwerlich hätte Schiller eine solche Arbeit unternommen, wenn sie ihm nicht durch die Umstände aufgezwungen worden wäre. Die Tragödie ‚Wallenstein' verlangte nach einer solchen Exposition, da das Verhalten des Feldherrn erst auf dem «finstern Zeitgrund» verständlich wird: «Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen.» (Sch. XII, 8 f.) Die Objektivierung der an Kant gebildeten anthropologischen Begriffe in großen Gestalten der Geschichte war das Anliegen des klassischen Schiller. Auch in der ‚Jungfrau von Orléans' und im ‚Wilhelm Tell' konnte der Held nur vor dem historisch-politischen Hintergrund, der notwendig eine gewisse epische Fülle beansprucht, poetische Realität erlangen. Das «Charakter- und Sittengemälde» des ‚Wallenstein' aber wuchs sich zu solcher Breite aus, daß es zu einem zur Not selbständigen Stück wurde. Die Ökonomie der Tragödie war damit gesprengt und ein Umbau unumgänglich.

Diese Verselbständigung des epischen Fundaments eines tragischen Gebäudes hätte selbst schon etwas Komisches an sich, wenn darin nicht der ungeheure Einsatz Schillers fühlbar wäre. Der Dichter hat die Herrschaft über den Stoff, der unter seiner Feder sich ins Ungeheure auswuchs, nie verloren. In dieser Schule lernte er, sich von Anfang an zu beschränken, was ihm in der Folge auch gelang.

Charakterkomik im Soldaten- und Bauernstand mochte also Schiller wohl gelingen. Aber wie könnte sich dieser viel

aristokratischer als Goethe gesinnte Klassiker ohne Zwang in solcher Gesellschaft aufhalten! Die obern Schichten mochte er noch viel weniger dem Spott der Menge preisgeben. Bei der Intrigenkomödie wäre zu erwarten gewesen, daß ihm das Schicksal unversehens den Zufall verdorben hätte, auf den doch alles ankommt. Was endlich der «Zustand der Götter» im Lustspiel betrifft, so muß der Absatz am Schluß der Abhandlung ‚Tragödie und Comödie' aus dem Nachlaß in Erinnerung gerufen werden: «Aber wir sind Menschen, wir stehen unter dem Schicksal, wir sind unter dem Zwang von Gesetzen. Es muß also eine höhere rüstigere Kraft in uns aufgeweckt und geübt werden, damit wir uns wieder herstellen können, wenn jenes glückliche Gleichgewicht, worinn die Comödie uns fand, aufgehoben ist. Dort brauchten wir diese Kraft nicht, weil wir mit nichts zu kämpfen hatten, aber hier müssen wir siegen und bedürfen also der Kraft. Die Tragödie macht uns nicht zu Göttern, weil Götter nicht leiden können, sie macht uns zu Heroen d. i. zu göttlichen Menschen oder wenn man will zu leidenden Göttern zu Titanen.» (Sch. X, 544 f.)

Der titanische Schiller hat diese Sätze aus genauer Selbsterkenntnis heraus geschrieben. Einen ebenso tiefen Blick in sein Wesen, mit dem ja seine Arbeitsweise aufs innigste zusammenhängt, gewähren uns jene Notizen und Fragmente, die ihn schon während der Entstehung des ‚Wallenstein' und bis zur ‚Braut von Messina' beschäftigten. Der schon zitierte Brief an Goethe vom 2. 10. 1797 spricht von einem «Stoff zur Tragödie . . . , der von der Art des Oedipus Rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffte». Allerdings sah er ein, daß er die Fabel nicht beibehalten könne, da sonst lächerlich würde, was jetzt furchtbar sei. (l. c.) Die Nemesis konnte er sich in der modernen Geschichte nur in der Polizei verkörpert denken, über die er in verschiedenen Werken, die das Großstadtleben in Paris schilderten, interessante Nachrichten

gefunden hatte. So entstand der Gedanke an ein *Polizeidrama*. Die Notizen über eine tragische Behandlung des Polizeistoffes gehen nicht über eine Materialsammlung hinaus. Die Einzelzüge der allgemeinen Situation verraten keinen Ansatz zu einer möglichen dramatischen Organisation. Wir sehen hier Schiller auf der Vorstufe zur Exposition des «Charakter- und Sittengemäldes» in ‚Wallensteins Lager'. Während sonst gewöhnlich die Ahnung eines prägnanten Momentes schon bei der Erfindung der Fabel vorhanden war, durchging der Dichter hier ein Motiv um das andere, ohne einen Kristallisationspunkt zu finden. Es war aber nicht nur der unerbittliche Polizeiapparat, der ihn zu diesem Stoff reizte, sondern ebensosehr die Figur des Verbrechers. Ein kriminalistisches Interesse, das bei Goethe völlig zu fehlen scheint, bemerken wir schon in den ‚Räubern' und in den novellistischen Dichtungen der Carlos-Zeit. Es konnte als anthropologische Forschung gerechtfertigt werden, war aber nicht bloß wissenschaftliche Untersuchung. Auch der Verbrecher trägt titanische Züge. Je weniger menschliche Anteilnahme mitspielt, um so schärfer lassen sie sich herausarbeiten. Schillers Erkenntnisorgan wir nicht die Innigkeit, sondern das «Nehmenbei». (Vgl. den I. Hauptteil.) Er glich dem Inquisitor, der keine Gefühle anerkennt, auch wenn sie sich noch so leidenschaftlich äußern. Mitleidheischendes Pathos und furchterregende Kälte konnten so die tragische Wirkung auf die Spitze treiben. Der Kleistsche Richter Adam wäre für ihn undenkbar gewesen. Mit dem Hauptakzent auf dem Verbrecher, der unerkannt als ehrbarer Bürger lebt, wegen eines Vergehens in seinem Hause den Polizeiapparat in Bewegung setzt und schließlich als Betrüger, Räuber und Mörder entlarvt wird, gehören die Pläne zum Drama *‚Die Kinder des Hauses'* zum besprochenen Motivkreis. ‚Die feindlichen Brüder', die später den Haupttitel ‚Die Braut von Messina' erhielten, wurden jenem Stoff vorgezogen, ohne ihn aber ganz zu

verdrängen; denn die verschiedenen Pläne lagen bei Schillers Tod unter den «Rohstoffen», die vielleicht einmal zur Ausführung gekommen wären.

Daß das Material auch zu einer Komödie brauchbar gewesen wäre, haben wir schon durch den Vergleich mit ‚Wallensteins Lager' angedeutet. «Die Spuren eines Capitalverbrechens», das nicht geschehen ist, sollten allerlei Belanglosigkeiten, deren sich aber die Ertappten schämen, ans Licht bringen und «lustige Verwicklungen» bewirken. Damit das komische Sujet nicht verdorben werde, notierte sich Schiller vorsorglicherweise: «Der Leser muß niemals Furcht empfinden, er muß immer wissen oder ahnen, daß für niemand zu fürchten ist, aber den Augen der Polizey oder ihrer Diener müssen die Uebelthaten und Verbrechen immer zu wachsen scheinen.» Ferner: «Es wird im Stücke nichts bestraft als durch die natürlichen Folgen der Handlung selbst.» (Sch. XV [1], 269 ff.) Schiller gab sich damit die Fingerzeige, wie der Stoff vor dem Apprehensiven bewahrt und ins Gebiet der Kausalität hinübergespielt werden könne.

Auf diesen Plan bezieht sich, was Schiller 1801 an Körner schrieb: «Außer einigen andern, noch mehr embryonischen Stoffen habe ich auch eine Idee zu einer Comödie, fühle aber, wenn ich darüber nachdenke, wie fremd mir dieses Genre ist. Zwar glaube ich mich derjenigen Comödie, wo es mehr auf eine comische Zusammenfügung der Begebenheiten als auf comische Charaktere und auf Humor ankommt, gewachsen, aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt; und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen.» (Sch. an Körner, 13. 5. 1801.) Was ihn am Polizeistoff angesprochen hatte, nämlich das kriminalistische Interesse und die titanische Gestalt des Verbrechers, müßte in der Komödie lächerlich gemacht werden. Damit hatte es aber auch schon seine Anziehungskraft verloren. Das ‚Lager' vermied diese Klippe, indem das zusam-

menhang- und belanglose Treiben doch immer auf eine überragende Gestalt hindeutete.

Das Verhältnis des Dichters zum Stoff wiederholte sich in der Beziehung zum Publikum. Beinahe jede Zeile der letzten Jahre, steht in einem Briefkonzept Schillers (Sch. an Fichte, 3./4. 8. 1795) zu lesen, befinde sich in direkter Opposition zum Geist des Zeitalters. Dem Autor könne das Publikum aus äußern Gründen nicht gleichgültig sein; aber er, Schiller, habe auf dem seiner Individualität einzig entsprechenden Wege um seine Gunst geworben: nicht indem er es durch Anschmiegen an dessen Vorstellungsart zu gewinnen, sondern durch kühne Behauptung seiner eigenen Auffassung zu überraschen, erschüttern und anzuspannen versucht habe. In diesen Worten spricht sich unmißverständlich ein starkes Führungsbewußtsein aus. Schiller scheint tiefer von seiner Sendung durchdrungen gewesen zu sein als Goethe, dessen «naives» Wesen von einer organischen Entwicklung mehr erhoffte als von allem Eifern und Predigen.

Es ist falsch, zu erwarten, Schiller habe die ganze ästhetische Erziehung des Menschen, wie sie die ‚Briefe' darlegen, in der deutschen Nation durchführen wollen; denn er fand ja keinen barbarischen Zustand vor. Vielmehr fehlte seiner Zeit die Energie und Gestaltungskraft. Es schien ihm nötig «zu erschüttern und anzuspannen». Das leistet aber die Tragödie in viel stärkerem Maße als die Komödie, welche eigentlich ihren Sinn nur hat, wenn eine Kultur selbstgenügsam wird. So beobachten wir die großen Komödiendichter immer auf dem Höhepunkt und im Niedergang eines Theaters. «Unsere Literatur hatte, Gott sei Dank, noch kein goldenes Zeitalter, und wie das Uebrige, so ist unser Theater noch erst im Werden», (G. XIV, 69) schrieb Goethe 1802. Es galt also aufzubauen, eine Norm zu finden, eine Tradition zu stiften, nicht eine festgefahrene Kultur oder Zivilisation aufzulockern. Wir

sprechen hier von der deutschen Klassik und nicht vom Sturm und Drang.

Karl Scheffler behandelt in einem schmalen Bändchen ‚Späte Klassik' die Frage nach Gründen und Folgen des verspäteten Eintritts unserer klassischen Epoche. Was uns hier daran interessiert, ist seine Feststellung, daß in den großen nationalen Literaturen stets zwei poetische Höhepunkte zu unterscheiden seien. «Das vom Mythos abgeleitete Epos entstand auf den Morgenstufen der Zeiten und erstieg dort einen ersten Gipfel des Klassischen; das große Drama dagegen entstand, als die Völker sich anschickten, die Höhe ihres geschichtlichen Lebens zu überschreiten.» (Scheffler, 21.) Das Drama greift gern nach den im Epos überlieferten Stoffen und macht aus ihrer Gegenwart einen «Entwurf» in Vergangenheit oder Zukunft hinein, was nur in der Reflexion möglich ist. Der entwerfende, problematische Mensch kommt aber immer in Versuchung, den Boden der aus der Vergangenheit aufgebauten Gegenwart zu verlassen; der Dramatiker ist in Gefahr, die epische Basis zu verlieren.

In dieser Situation hätte die Komödie die Aufgabe, dem unproblematischen Leben wieder zu seinem Recht zu verhelfen. Damit zerstörte sie die letzte Möglichkeit einer entgötterten Zeit, sich poetisch über sich selbst hinaus zu erheben. Sie spannt nur, um zu entspannen. Schließlich ist auch diese Anstrengung nicht mehr willkommen, und die Prosa beherrscht alle Äußerungen auch des Dichters.

Die deutsche Klassik konnte auf keine vorgebildete Mythologie zurückgreifen. Wo sie es versuchte, geriet sie in das Fahrwasser der Gelehrten und Kritiker, die ihren Platz eigentlich in einer Epoche haben, welche ihre Produktionskraft verloren hat. Es war keine Gesellschaft vorhanden, welche ein gestaltungsfähiges Ideengut besaß, was immer Voraussetzung eines klassischen Theaters ist. So mußte vorweg der epische Untergrund des Dramas neu geschaffen werden und konnte

somit nicht im Lustspiel als das Selbstverständliche und Vitalere der tragischen Überspanntheit vorgezogen werden.

Das gilt nicht für die Aufklärung, die mit Lessing und Wieland auch zu einer Art «klassischer Höhe» gelangte, in der das Komische möglich war. Ebensowenig spricht die Romantik gegen unsere These, da sie die klassischen Begriffe des Schönen und des Erhabenen gleichsam als Mythos empfing, der aber schon dramatisch verwertet war. Ihr blieb im Grunde genommen nur der Schritt von der Vollendung in der begrenzten Gestalt zur anarchischen Unendlichkeit.

Schillers Lustspielbearbeitungen

Der Titanismus Schillers äußerte sich auch in seiner Arbeitsweise. Wie sehr er seinen geschwächten Körperkräften jede Leistung abzuringen hatte, zeigt uns die Zusammenstellung Buchwalds im 16. Kapitel des zweiten Bandes (S. 388 ff.) über Schillers Gesundheitszustand vom Jahre 1800 bis zum Tode. Selten kam eine Klage über seine Lippen, ohne daß sie sich auf die Indisposition zur vorgenommenen Arbeit bezog. Er war sich voll bewußt, daß seine produktive Tätigkeit weitgehend vom körperlichen Befinden abhing.

Lesen wir die Briefe Schillers an Goethe vom Winter 1798/99 nach, so finden wir beinahe in jedem eine Bemerkung über Schlaflosigkeit, Krämpfe, über das schlimme Wetter, das ihm zusetze, und so fort. Er arbeitete damals am ‚Wallenstein'. «Leider fällt diese für mich so dringende Epoche des Fertigwerdens in eine sehr ungünstige Zeit, ich kann jetzt gewöhnlich über die andere Nacht nicht schlafen und muß viel Kraft anwenden, mich in der nötigen Klarheit der Stimmung zu erhalten. Könnte ich nicht durch meinen Willen etwas mehr, als andere in ähnlichen Fällen können, so würde ich jetzt ganz und gar pausieren müssen.» (An Goethe, 11. 12. 1798.) «Bei

mir geht die Arbeit noch so notdürftig fort, indem ich allerlei vernehmen und daraus wählen kann, was der Zeit und der Stimmung gemäß ist.» (An Goethe, 15. 12. 1798.) Fünf Jahre später, während der Niederschrift des ‚Tell', genau dieselbe Plage: «Durch den Mangel an aller Zerstreuung und durch ein vorsätzliches Beharren erhalte ich so viel, daß meine Arbeit wenigstens nicht stillsteht, obgleich meine ganze Physik unter dem Druck dieser Jahreszeit leidet.» (An Goethe, 30. 11. 1803.) Aus diesen wenigen Zitaten dürfte klar geworden sein, wie viel Energie, «Kraft», «Willen», Konzentration und «vorsätzliches Beharren» hinter jeder Arbeit Schillers steht. Von Goethe wissen wir, daß er viel unbeschwerter und bisweilen spielerisch dichtete. Oft ließ er sich auch von außen dazu antreiben, wie er Eckermann gegenüber gestand. (Zu Eckermann II, 7. 3. 1830.) Ein Zeugnis besitzen wir in Schillers Brief (an Goethe, 5. 3. 1799), worin dieser folgende beinahe schulmeisterliche Ermahnung gab: «Eine so lange Pause, als Sie dasmal in der Poesie gemacht haben, darf nicht mehr vorkommen, und Sie müssen darin ein Machtwort aussprechen und ernstlich wollen.»

Nicht nur wirtschaftliche Notwendigkeit war also der Grund dieser Energie, sondern ein eigentliches Ethos des dichterischen Schaffens, das er auch bei seinem Bundesgenossen voraussetzte. Wie aber, wenn die Produktivität stockte, wenn er nach der Anstrengung eines großen Werkes auf einmal «bestimmungslos im luftleeren Raume» hing? «Ich werde nicht eher ruhig sein, bis ich meine Gedanken wieder auf einen bestimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet sehe. Habe ich wieder eine Bestimmung, so werde ich dieser Unruhe los sein, die mich jetzt auch von kleineren Unternehmungen abzieht.» (An Goethe, 19. 3. 1799.)

Zu diesen «kleinen Unternehmungen» gehören die vielen Theaterbearbeitungen deutscher und fremdsprachiger Stücke. Tatsächlich fielen sie meist in Perioden, in denen Schiller

umständehalber seine großen Werke liegen lassen mußte, nicht aber in die Zeiten des Suchens nach neuen Stoffen. Er betrachtete sie als Zerstreuung, als «Aufgabe, bei der er nicht seine ganze Kraft einzusetzen brauchte». (Buchwald II, 391.)

Unter diesen Gesichtspunkten ist die Entstehung der ‚*Turandot,* Prinzessin von China, ein tragikomisches Märchen nach Gozzi' und der beiden *Lustspielübersetzungen* aus dem Französischen interessant. Mitte April 1801 war ‚Die Jungfrau von Orléans' fertig geworden. Sofort schloß sich für einige Tage die Bearbeitung des ‚Nathan' von Lessing für die Weimarer Bühne an. (Vgl. an Goethe, 15. 18./28. 4. 1801.) An neuen Plänen schwebten ihm eine Komödie (vgl. an Körner, 13. 5. 1801), ‚Die Gräfin von Flandern', ‚Warbeck', ‚Die Malteser' und ‚Die Braut von Messina' vor. Am 28. Juni konnte er Goethe berichten: «Das Schauspiel fängt an, sich zu organisieren, und in acht Tagen denke ich an die Ausführung zu gehen», worauf die Rückfrage kam: «Was Ihr Lustspiel betrifft, so weiß ich nicht, ob Sie von den Maltesern oder von dem untergeschobenen Prinzen (also dem Warbeck) sprechen . . .». (An Schiller, 12. 7. 1801.) Schiller verheimlichte dem Freund gegenüber seine Pläne nie; ja er ging geradezu darauf aus, sie durchzubesprechen, «um nicht in der ersten Instanz, in dem Gegenstande, einen Mißgriff zu tun». (An Goethe, 19. 3. 1799.) Es ist also kaum anzunehmen, daß er sich schon endgültig für den einen Stoff entschieden hatte. Jedenfalls schrieb er am 10. November an Goethe, er hoffe, «daß die Musen Ihnen in Jena günstiger als mir gewesen». Das war der erste Brief seit Ende Juni, und der nächste folgte erst wieder Mitte Dezember, worin berichtet wurde, es gehe ihm und seiner Frau wieder besser.

Was tatsächlich vor sich gegangen war, können wir aber den Briefen an Körner entnehmen. Am 2. 11. 1801 meldete er ihm, daß er sich des Gesundheitszustandes wegen «nicht gleich in eine ganz freie produktive Thätigkeit zu versetzen» gewußt

und daher die ‚*Turandot*' zu übertragen begonnen habe. Am 16. desselben Monats ging er auf die Prinzipien seiner Bearbeitung ein, die Ende des Jahres abgeschlossen war. Die Aufführung des Märchenspiels war zur Geburtstagsfeier der Herzogin am 30. Januar 1802 angesetzt. Schon am 19. schickte ihm Goethe seine ‚Iphigenie', die er auch für die Bühne zurechtzumachen hatte, was in wenigen Tagen geleistet war. Zudem fanden es die beiden Dramaturgen angezeigt, für jede weitere Vorstellung der ‚Turandot' neue Rätsel zu erfinden. Im Februar plagte Schiller sich mit dem Verkauf seines Jenaischen Hauses und dem Kauf eines solchen in Weimar ab, was ihm «alle freie Geistesstimmung» verdarb. (An Goethe, 11. 2. 1802.) Einen Monat später meldete er nach Jena, schon seit sechs Wochen habe ihn «ein mächtiger Interesse als der Warbeck» beschäftigt, eine bloße Ahnung zwar, aber «fruchtbar und vielversprechend». (An Goethe, 10. 3. 1802.) Da Goethe bis gegen Ende März in Jena blieb, nahm sich Schiller der Einstudierung der ‚Iphigenie' und der ‚Jungfrau von Orléans' an. Auch anderer Bearbeitungen wurde gedacht, so der ‚Ecole des Femmes' von Molière und Corneilles ‚Cid', der von Sophie Mereau übersetzt wurde. (Vgl. an Goethe, 20. 3. 1802.) Schillers Aktivität für das Weimarer Theater war in diesen Monaten auffallend rege. Während er Ende April das neue Haus in Weimar bezog, starb in Schwaben seine Mutter. Ein Brief vom 9. Juni spricht von Unpäßlichkeit, einer vom 12. Juni von «recht misanthropischer Laune . . . , die aber leider zu pathologisch passiv war, um den Schwung des ewigen Zorns zu erreichen.» Etwas hoffnungsvoller scheint Schiller am 24. Juni gestimmt gewesen zu sein, was aber bald ein Ende nahm. Der Postbote brachte am 6. Juli 1802 die Nachricht nach Lauchstädt, wo Goethe mit den Schauspielern weilte, die ganze Familie Schiller leide an fiebrigem Katarrh und Krampfhusten. Im selben Brief setzte sich der Dichter mit seinem eigenen poetischen und dramatischen Talent auseinander. Am 11.

August an Goethe: «Wir haben hier in der großen Hitze nur so hinvegetiert und nicht viel geleistet». Endlich, am 18. 8. 1802, konnte er mitteilen: «Ich bin in diesen letzten Tagen nicht ohne Sukzeß mit meinem Stücke beschäftigt gewesen . . .». Es war ‚Die Braut von Messina', deren Fertigstellung er am 4. 2. 1803 an Goethe meldete.

Schon vorher aber mußte er sich nach neuer Arbeit umsehen, diesmal ganz offensichtlich vom Herzog dazu gedrängt. Trotz konzentrierten Schaffens an der ‚Braut' stand in einem Brief zu lesen: «Sonst haben mich die neuesten französischen Theatralia aus der Bibliothek beschäftigt, die der Herzog wollte, daß ich sie lesen sollte. Noch habe ich nichts darunter gefunden, das mich erfreut hätte, oder das sich nur irgend zu einem Gebrauch qualifizierte.» (An Goethe, 26. 1. 1803.) Körner erhielt aber zwei Monate später aus Weimar die Nachricht: «Ich habe seit Endigung der ‚Braut' zu meiner Erholung und um der theatralischen Novität willen ein paar französische Lustspiele übersetzt.» (Sch. an Körner, 28. 3. 1803.) Am 3. Mai lag ‚*Der Neffe als Onkel*', zwei Tage später ‚*Der Parasit oder die Kunst sein Glück zu machen*', beides Übersetzungen nach dem Französischen des klassizistischen Komödienschreibers Louis-Benoît Picard, vor. Das erste, kleinere Stück wurde schon am 18. Mai, das andere im Oktober auf die Weimarer Bühne gebracht. Das Abwägen verschiedener Stoffe, so der ‚Malteser' und des ‚Demetrius' fand im August 1803 ein Ende, als der ‚Tell' energisch angepackt wurde und bis zum Februar des folgenden Jahres niedergeschrieben war.

Dieser ausführliche Arbeitskalender der dramatischen und dramaturgischen Tätigkeit gibt uns eine Ahnung von der Bedeutung, die den Lustspielbearbeitungen innerhalb des Gesamtschaffens zukommt. Sie beschäftigten Schiller jeweils nur wenige Wochen und wurden immer auf eine sofortige Aufführung durch die Weimarer Schauspieler hin unternommen. Man

darf sie mit Recht als zweckgebundene Gelegenheitsarbeiten bezeichnen.

Damit ist aber noch nichts über ihren Sinn für Schiller ausgesagt. Es ist in seinen reifern Jahren kaum etwas unüberlegt und aus Zufall geschehen. Die äußern Umstände, zu denen auch sein Gesundheitszustand gehörte, konnten ihn wohl von konzentrierter produktiver Arbeit abhalten. Er gab sich aber auch in solchen Zeiten nicht mit Dingen zufrieden, denen er nichts abgewinnen konnte. Wenn er doch die Stücke Picards bloß auf Drängen des Herzogs nach neuesten französischen Theatralien, zu seiner Erholung und um der Novität willen übertrug, warum hatte er denn nicht gleich etwas gefunden, was diesen Anforderungen entsprach? Unter welchen Gesichtspunkten hat er die ‚Turandot' aus den acht Märchenspielen Gozzis ausgewählt? Restlos lassen sich diese Fragen nicht beantworten, auch wenn Fingerzeige vorhanden sind.

Es ist nicht ganz von der Hand zu weisen, daß auch der Gedanke an eigene Komödienpläne zum Studium erfolgreicher Beispiele reizte, was am besten in einer Übersetzung oder Bearbeitung geschah. Bei Gozzi, der um 1760 für die Erhaltung der alten italienischen *commedia dell'arte* mit ihren stehenden Lustspielfiguren kämpfte, fand Schiller jene Leichtigkeit, «durch welche der Zuschauer erinnert wird, daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch nutzen soll, erhoben stehen muß, ohne deshalb weniger Genuß daran zu finden». (G. XIV, 70.) Die Wahl der ‚*Turandot*' aus den Werken Gozzis mag vor allem durch den negativen Grund bestimmt worden sein, daß dieses Stück als einziges ohne Zauberei und übernatürliche Eingriffe ins Geschehen auskommt. Darüber hinaus aber fand er «an der Handlung selbst nichts zu ändern», da sie «mit dem größten Verstand komponiert» sei. Er habe trotzdem «wirklich Gelegenheit, sich einiges Verdienst zu erwerben», indem er den

Mangel «an einer gewissen Fülle, an poetischem Leben» durch die Ausführung zu beheben trachte.

Bei Schiller, dem die Vernunft und der Wille, also das, was die «Person» konstituiert, über allem stand, konnte das nur heißen, daß die Charaktere und ihre Beziehungen zueinander vertieft werden mußten. Das war die erste Aufgabe. Eine zweite stellte die Rückführung des Märchenspiels in die poetische Form, in den Vers, dar. Schiller mußte sich an die Prosaübersetzung von Friedrich August Clemens Werthes aus dem Jahre 1777 halten, da er der italienischen Sprache nur sehr unvollkommen mächtig war. Der schwäbische Hofmeister und Schützling Wielands hatte die Fiabe Gozzis sinn- und wortgetreu in Prosa übertragen, damit den Reiz des versifizierten Originals zu einem guten Teil zerstört, die eigenartige Mischung von Komik und Sentimentalität aber beibehalten. Als Grundlage für eine Theaterbearbeitung konnte dieser Text gute Dienste leisten.

Die Notwendigkeit des Verses drängte sich hier viel stärker auf als bei den französischen Komödien, ganz abgesehen von der bezweckten deklamatorischen Schulung der Schauspieler. Die volkstümlich-possenhaften Elemente ließen sich mit dem launigen Spiel der Phantasie nur in einem höchst poetischen Medium ganz verschmelzen. Beim ‚Neffen als Onkel' und vor allem beim ‚Parasit' bedauern wir die prosaische Sprache; bei der ‚Turandot' wäre sie unmöglich.

Nicht eine so glückliche Hand bewies Schiller bei der Lösung der ersten Aufgabe, der Vertiefung der Charaktere. Gozzis ‚Turandot' läßt sich als Lustspiel, dem eine tragikomische Intrige als Handlung unterschoben ist, bezeichnen. Chinesische Märchenfiguren und Charaktermasken der *commedia dell'arte* gaben das Personal ab. Die Masken erhielten zwar Hofämter, konnten aber ihren venezianischen Ursprung nicht verleugnen. Das störte die italienische Freude am bloßen Spiel nicht. Goethe bemerkte bei seinem Aufenthalt 1786 in

Venedig, wie ergötzlich solche Figuren in dieser Umgebung wirkten, während sie für den Deutschen fast Mumien seien, «da sie für uns weder Leben noch Bedeutung haben». (G. XI, 103.) Und im Rückblick auf die Aufführung der ‚Turandot' in Weimar 1801 mußte er gestehen: «Es ist freilich ursprünglich für ein geistreiches Publikum geschrieben und hat Schwierigkeiten in der Ausführung, die wir, obgleich die zweite Repräsentation besser als die erste gelang, noch nicht ganz überwunden haben. Könnte das Stück irgendwo in seinem vollen Glanz erscheinen, so würde es gewiß eine schöne Wirkung hervorbringen und manches aufregen, was in der deutschen Natur schläft.» Er vermißte vor allem die ursprüngliche Anmut der Masken oder doch etwas, das an ihre Stelle treten könnte. (G. XIV, 71.) Schiller kannte wohl den komischen Typus des Soldaten, des Bauern, des Bediensteten, nicht aber den des Narren. Die ungebundene Anmut war ihm nicht erreichbar.

Das beeinträchtigt das Stück aber nicht allzu sehr, da die vier Masken nur untergeordnete Rollen zu spielen haben, welche in der Gozzischen Fassung improvisiert wurden. Schwerwiegender war die Psychologisierung der Handlung. Einem «aufgeklärten» Publikum mochte das entsprechen, der unschuldigen Märchenwelt aber tat es Abbruch. Mit bewundernswürdig wenigen Strichen gelang Schiller seine Absicht, die er vielleicht schon bei der ersten Lektüre in das Stück hineingelesen hatte. Die aus bloßer Lust und Laune bis zur Grausamkeit stolze Prinzessin wurde zur Rächerin der unterdrückten Stellung der Frau. Ihres Wertes bewußt, läßt sie sich von den übermütigen und rohen Freiern nicht einfach ins Ehejoch zwingen, bis der ritterliche, überlegene Prinz Kalaf kommt und ihr wahre Liebe bezeugt. Meist mußten nur einzelne Worte in den Reden der umzugestaltenden Personen geändert werden, um den Zweck zu erreichen.

So besitzen wir schließlich in der ‚Turandot' eine Charakter-

tragikomödie mit einzelnen Zügen, die an ihre Herkunft vom Lustspiel erinnern, also eine Mischgattung. Goethe mußte diese Tatsache offensichtlich gegen den Vorwurf, er und Schiller hätten damit an die melodramatische Manier der Theaterpraktiker eine Konzession gemacht, verteidigen; ist doch etwa ein Drittel des Rechenschaftsberichtes ‚Weimarisches Hoftheater' vom Jahre 1802 diesem Thema gewidmet. Da heißt es etwa im Hinblick auf die ‚Turandot', es sei Aufgabe einer Theaterdirektion, nicht so sehr den Modeströmungen nachzugeben als das Publikum zur Vielgestaltigkeit zu bilden. Der Zuschauer solle sich als Reisenden betrachten, der an fremden Orten, die er zur Belehrung und Ergötzung besuche, nicht alle Bequemlichkeit finde, an die er zu Hause gewohnt sei. Wünschenswert seien zwar vor allem Stücke von rein gesonderter Gattung, aber der Deutsche müsse auch das freie ästhetische Spiel genießen lernen. Aus diesem Grunde sei die ‚Turandot' zu schätzen. «Hier ist das Abenteuerliche verschlungner menschlicher Schicksale der Grund, auf dem die Handlung vorgeht.» Man befinde sich im «phantastischen Pekin»; neben den Hauptgestalten gebe es «ein durch Masken erheitertes Serail». Nach der «Scylla und Charybdis» der Rätsel versuche man Gewalt, «und hier gibt es eine Reihe von pathetischen, theatralisch auffallenden Szenen; man versucht die List, und nun wird die Macht der Ueberredung stufenweise aufgeboten».

«Zwischen alle diese Zustände ist das Heitere, das Lustige, das Neckische ausgesäet, und eine so bunte Behandlung mit völliger Einheit bis zu Ende durchgeführt.» (G. XIV, 69 ff.) Gerade dieser Rechtfertigungsversuch unterstützt aber unsere Ansicht, daß es Schiller nicht gelungen ist, jene Leichtigkeit des ästhetischen Spiels zu erreichen, welche der bewußt naiven «Gozzischen Manier» (An Schiller, 12. 8. 1797) eigen ist. Die Einheit des Stils, die ihm Goethe im oben erwähnten Aufsatz nachrühmt, hat er weitgehend, wenn auch nicht völlig, durchgeführt. Wenn aber Goethe einmal die Bemerkung,

nur wer kein Gewissen habe, könne Humorist sein, mit dem Ausruf geschlossen hat: «Muß man denn gerade ein Gewissen haben?» (Zu F. v. Müller, 6. 6. 1824), so erlauben wir uns die Frage: Ist denn stilistische Einheit unbedingtes Erfordernis eines poetischen Kunstwerkes? Entscheidet sie über den Wert einer Dichtung?

Die Antwort können wir uns erleichtern, indem wir folgende Gegenfrage stellen: Möchten wir den rhythmischen Wechsel im Gedicht ‚Auf dem See' missen? Oder können wir uns, was im Hinblick auf die ‚Turandot' stichhaltiger sein dürfte, den ‚Sommernachtstraum' im Gegensatz zur Schlegelschen Übertragung, welche die mannigfaltige Behandlung der verschiedenen Schichten beibehält, auf denen das Spiel aufgebaut ist, etwa in einer Bearbeitung Schillers vorstellen, die durchgehend den jambischen Pentameter verwendete?

Vom Standpunkt des Interpreten aus bieten stilistische Unebenheiten gewiß oft Schwierigkeiten. Das will aber noch lange nicht heißen, daß dadurch auch der ästhetische Genuß beeinträchtigt werde. Gerade das Lustspiel kann die heterogensten Elemente ohne tiefgreifende Verzahnung zusammenbringen, weil es weder logisch noch psychologisch «richtig» zu sein braucht, sondern alles in einer zauberhaften Atmosphäre einschmilzt.

Dieses Zaubers war Schiller aber nicht mächtig; darin liegt der tiefste Grund, warum er die ‚Turandot' aus einem Lustspiel in eine Komödie umgestaltet hat. Seine Sprache hatte nicht mehr jene dunkle, geheimnisvolle Gewalt einer Urkraft, mit der die Dinge besprochen werden können; sie war zum Instrument der Vernunft und des Willens geworden, also zur Rede, die nur noch mit rhetorischen Mitteln auf den Menschen, die Person, einwirken konnte: Der Geist hatte auf Kosten der Seele die Herrschaft an sich gerissen. Ein Vergleich Schillerscher und Hölderlinscher Gedichte könnte diese Tatsache bis in alle Details nachweisen. Der Zusammenfall von Satzbau,

Metrik und Rhythmus bei Schiller verstärkt den Schwung der Verse, der aber nicht ein Mitschwingen, sondern ein In-Schwung-Versetzen ist. Bei solchen Versen war das skandierende Deklamieren der Weimarer Schauspieler am Platze, welches dem ‚Zerbrochenen Krug' so verderblich werden mußte.

Nochmals sei betont, mit welchem Geschick Schiller das tragikomische Märchen sich angeeignet hat. Man darf hier wohl von einem Triumph der umformenden Kraft über einen fremdartigen, wenn auch nicht sehr widerspenstigen Stoff sprechen. Das Stück ist dem Weimarer Theater zugute gekommen, nicht aber der deutschen Literatur. In Schillers Werk steht es als zur Not anverwandelter Fremdkörper, als negativer Beweis für die Berufung dieses Dichters zum pathetischen Dramatiker.

Buchwald (II, 442 f.) zweifelt, ob es richtig sei, die ‚Turandot' unter die Bühnenbearbeitungen Schillers und nicht unter seine selbständigen Werke einzureihen, weil Gozzis Fiaba doch eigentlich nur Anregung zu diesem Stück gewesen sei. Kein Zweifel ist aber möglich bei den beiden Komödienübersetzungen nach Picard.

Dieser französische Bühnendichter war einer der fruchtbarsten jener Zeit, ein richtiger Theaterpraktiker, der für den Tag schrieb. Er hielt sich an das beliebte Genre der Sittenschilderung, verbunden mit einer harmlosen, aber wirksamen Intrige. Im letzten Jahrzehnt des 18. und im ersten des 19. Jahrhunderts, in denen die meisten seiner Stücke entstanden, boten die neuen, durch die Revolution geschaffenen Zustände dankbaren Stoff. Es muß aber auffallen, wie wenig die republikanischen Affekte ausgewertet wurden; der satirische Zug fehlt fast ganz. So war es möglich, die Stücke ohne Änderungen auch in Deutschland aufzuführen.

‚*Der Neffe als Onkel*' ist im Original unter dem Titel ‚Encore des Ménechmes' 1791 schon in Prosa abgefaßt worden.

Schiller mußte danach trachten, diese Intrigenkomödie so ins Deutsche zu übertragen, daß sie von den an seichte Unterhaltungsstücke gewohnten Schauspielern ohne Mühe aufgeführt werden konnte, ohne dem Hauptübel der deutschen Komödie, der witzlosen Sentimentalität, zu verfallen. Vierzehn Tage nach Beendigung der Übersetzung erschien das Stück schon auf der Bühne. An Goethe, der gerade in Jena weilte, schrieb Schiller nach der Aufführung: «Mein kleines Lustspiel hat das Publikum sehr belustigt und macht sich auch wirklich recht hübsch. Es ist mit vieler guten Laune gespielt worden, ob es gleich nicht zum besten einstudiert war und unsere Schauspieler, wie Sie wissen, gern sudeln, wenn sie nicht durch den Vers im Respekt erhalten werden. Da Plan und Gedanke nicht mein gehörten und die Worte extemporiert wurden, so habe ich mich um die Vorstellung selbst keines Verdienstes zu rühmen.» (An Goethe, 20. 5. 1803.)

Im Gegensatz zur ‚Turandot' konnte Schiller diesen Stoff nicht melodramatisch behandeln. Die Intrige ist so einfach, daß sie keine weitere Belastung ertragen hätte. Während die ‚Menaechmi' des Plautus und Shakespeares ‚Komödie der Irrungen' sich suchende Zwillingspaare nach vielen komischen Verwechslungen zur Vereinigung führen, während im ‚Amphitryon' ein Gott, der in Liebe zu Alkmene entbrannt ist, sich in die Gestalt ihres Gatten verwandelt, gibt sich hier bloß der Neffe als Onkel, dem er sehr ähnlich sieht, angeblich um sich vor den Folgen eines Duells zu retten, in Wahrheit aber, um die geliebte Cousine Sophie wiederzusehen. Da ihn die Familie in Straßburg wähnt und er vernimmt, daß der Onkel verreist sei, um in Toulon Sophies Bräutigam zu holen, läßt sich der Plan des witzigen Champagne wohl hören: Der Neffe, Franz von Dorsigny, behält seine Verkleidung bei, verkündet der Tante und der Cousine den Tod des Bräutigams und stimmt scheinbar widerstrebend einer Heirat Sophies mit Franz, also mit sich selbst, zu. Sophie gesteht ihre Liebe zum

jungen Leutnant, der unerkannt in Oberstuniform vor ihr steht, und die Tante ist auch zufrieden. Hierauf will er «in dringenden Geschäften» verreisen, um am nächsten Tag als Freier den Erfolg seiner Intrige einzuheimsen. Bevor das aber geschieht, kommt Oberst von Dorsigny vorzeitig mit dem Bräutigam an.

Der zweite Aufzug kostet nun die Situation aus, daß der Oberst und sein Doppelgänger im Hause sind und, weil sie sich nie begegnen, auch nicht unterschieden werden. Die Handlung führt nicht weiter, sondern erschöpft sich in retardierenden Verwicklungen. Selbst Champagne wendet sich an den Oberst in der Meinung, den Neffen vor sich zu haben, und verrät ihm die ganze Sachlage. Sobald er aber den Irrtum merkt, eilt er zur Polizei, um den Oberst als den verkleideten Neffen nach Straßburg führen zu lassen.

Der dritte Aufzug bringt die Ausführung dieses Planes, der aber von einem Freunde des jungen Offiziers vereitelt wird, welcher wirklich glaubt, Franz solle zur Bestrafung ans Regiment ausgeliefert werden. Zum Schluß muß der wütende Onkel gute Miene zum bösen Spiel machen, da der Bräutigam aus Toulon auf Sophie verzichtet und um die Hand der Schwester von Franz anhält.

Die Hauptspannung dieser Komödie entsteht aus dem Anspruch von zwei Freiern auf Sophie. Der eine ist der legitime Bräutigam, der, ohne die Braut zu kennen, bereit ist, sie zur Frau zu nehmen, weil es die beiden befreundeten Väter so bestimmt haben. Seiner passiven Haltung entspricht es auch, daß er nichts zur Klärung der verwirrten Situation unternimmt und sich auch nicht um seine Braut wehrt. Es kann ihm recht sein, wenigstens eine Frau nach Hause zu bringen, auch wenn es nicht Sophie ist.

Anders Franz von Dorsigny! Wir lernen ihn als leichtfertigen jungen Offizier kennen, als Duellanten und Schuldenmacher. Ohne Bedenken geht er auf die Abenteuer ein, die

ihm der Zufall beschert. Was einzig von vornherein feststeht, das ist seine Liebe zu Sophie.

Zufall spielen allerdings auch einige Nebenpersonen, der Bediente Champagne, der Freund Valcour und nicht zuletzt Frau v. Mirville, die Schwester des jungen Dorsigny; aber ihr Eingreifen bewirkt gewöhnlich das Gegenteil von dem, was sie planen. Daraus ergeben sich ständig neue komische Konflikte und Situationen, welche die Hauptspannung verlängern, aber nicht aufheben. Dramatisch ist die ganze Anlage mustergültig; die kurzen Auftritte mit den vielen Verwechslungsszenen, die jedesmal wieder andere Konsequenzen hervorrufen, sind auch theatralisch sehr wirksam.

Warum dürfen wir uns dann unterstehen, dieses Stück trotzdem als unbedeutend zu bezeichnen? Die Antwort sollte uns nicht schwer fallen. Plan und Durchführung befriedigen den Verstand; aber wir bleiben immer auf der Ebene des Witzigen. Vernunft und Sinnlichkeit, die ästhetisch ausgesöhnt werden sollten, spielen überhaupt keine Rolle. Schiller, der für jede Dichtung neben dem Spiel auch den Ernst verlangte (vgl. an Goethe, 8. 5. 1798), mußte die Spannung zwischen Person und Zustand vermissen. Für uns aber mangelt es an Fallhöhe und damit an Entspannung; weder werden wir über das Alltägliche hinaus gehoben, noch unter das gut Bürgerliche hinunter fallen gelassen. Darüber kann uns das technische Können auf die Dauer nicht hinwegtäuschen, auch wenn im Augenblick die Verwirrung auf der Bühne ergötzlich ist.

Den *‚Parasit oder die Kunst sein Glück zu machen'* nannte Schiller im Untertitel «ein Lustspiel nach dem Französischen». Buchwald (II, 442) will bei der ‚Turandot' aus der Bezeichnung «nach Gozzi» herauslesen, «daß Schiller, sosehr er den Gang der Handlung und des Dialogs übernahm, das italienische Vorbild doch nur als Anregung gelten lassen wollte». Das müßte also auch auf den ‚Parasit' angewendet werden,

während ‚Der Neffe als Onkel' «aus dem Französischen des Picard» übersetzt ist.

Rein äußerlich schon zeigt sich eine Überarbeitung in der Umbenennung einiger Personen. Aus Dorival wurde Selicour, aus Laura Charlotte, und der Minister Aviste erhielt den Namen Narbonne. Das muß uns auffallen; denn Narbonne heißt die Hauptperson in den Plänen zu den ‚Kindern des Hauses'. Besteht ein Zusammenhang zwischen den beiden Personen? Das scheint ganz ausgeschlossen zu sein; denn im ‚Parasit' spielt der Minister Narbonne nur eine untergeordnete Rolle und trägt einen ganz andern Charakter als der Tragödienheld gleichen Namens aus dem Stoffkreis der Polizeidramen. Trotzdem dürfte Schiller gerade im Hinblick auf jene Pläne die beiden französischen Komödien, vor allem aber den ‚Parasit', als Milieustudien aufgefaßt haben. In diesen spätern Jahren ist bei jeder Arbeit des Dramatikers ein bestimmter Zweck anzunehmen, auch wenn scheinbar ganz zufällige Anlässe vorlagen wie der Wunsch des Herzogs und die täglichen Bedürfnisse der Weimarer Bühne.

Nicht nur die Namen, auch die äußere Form wurde umgestaltet. Wir brauchen zwar dieses Wort nur mit schlechtem Gewissen; denn von sprachlicher Gestaltung kann nicht die Rede sein. Picards Alexandriner war geschliffen genug, um der «französischen Manier», die Schiller in diesem Versmaß verkörpert sah (vgl. an Goethe, 15. 10. 1799), nicht zu verfallen. Dem deutschen Nachdichter wäre allerdings «die zweischenkligte Natur des Alexandriners» eine große Versuchung zur antithetischen Behandlung des leichten Konversationsstücks gewesen. Wir stellen die Frage gar nicht, ob Schiller diesen Vers überhaupt hätte formen können, sondern weisen darauf hin, daß er Racines ‚Phädra' in Blankverse umgegossen hat, die wiederum viel zu feierlich für den unbeschwerten Stoff gewesen wären. Ebenfalls undenkbar in jeder Hinsicht ist hier der Knittelvers.

So blieb Schiller einzig die Möglichkeit, das Stück in Prosa zu übertragen. An Körner (8. 3. 1803) schrieb er, es habe «viel Verdienst, und hätte vielleicht eine recht ernstliche Bearbeitung verdient». Wir glauben es ihm, daß er keine Mühe aufgeboten habe, diesen an Iffland oder Kotzebue gemahnenden Konversationston durchzuhalten. Auch die aufdringliche Schlußrede Narbonnes, «halb zu den Mitspielenden, halb zu den Zuschauern», gehört zur moralischen Verbrämung des bürgerlichen Rührstücks: «Dießmal hat das Verdienst den Sieg behalten. — Nicht immer ist es so. Das Gespinnst der Lüge umstrickt den Besten, der Redliche kann nicht durchdringen, die kriechende Mittelmäßigkeit kommt weiter, als das geflügelte Talent, der Schein regiert die Welt, und die Gerechtigkeit ist nur auf der Bühne.» (Sch. XIV, 266.)

Worin besteht aber das «Verdienst» dieser Komödie? In Schillers Augen mochte vielleicht die Möglichkeit der eingehenderen Charakterisierung gegenüber dem ‚Neffen als Onkel' ein Vorzug sein. Da war doch wenigstens ein bißchen Substanz, in der Figur des Schleichers Selicour etwa oder im zuversichtlichen, bescheidenen Karl Firmin. Das Komische liegt hier nicht in der Verwechslung von ‚Doppelgängern', sondern in der Doppelzüngigkeit Selicours. Wie er damit sich immer näher an den Erfolg heranarbeiten kann und selbst die gerechten Beschwerden der Übervorteilten zu nutzen versteht, das macht so ziemlich den ganzen Inhalt des Stücks aus. Die Entlarvung wird auf recht künstlichem Wege herbeigeführt. Auch hier dürfen wir kein schallendes Gelächter als Zeichen einer großen Fallhöhe erwarten, sondern eher ein behagliches Lächeln, das man mit dem Wunsch begleiten könnte: Ginge es doch im täglichen Leben auch immer so gut aus!

Es ist nicht verwunderlich, wenn die meisten Schillerbiographen diese beiden Übersetzungen stillschweigend oder mit wenigen Sätzen übergehen. Trotzdem sollten die angedeute-

ten Zwecke, die Schiller damit verbunden haben dürfte, nicht übersehen werden.

Goethes Revolutionsdramen

Die Revolutionsdichtungen im weitesten Sinne entstanden ungefähr zwischen 1789 und 1795. Dazu sind zu zählen: ‚Der Groß-Kophta', dessen Anfänge allerdings bis in die Jahre des Aufenthaltes in Italien zurückgehen, ‚Reineke Fuchs', ‚Der Bürgergeneral', das unvollendete Drama ‚Die Aufgeregten', die ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten' und das Fragment ‚Das Mädchen von Oberkirch'. Nachwirkungen zeigen sich schon 1796/97 in ‚Hermann und Dorothea' und in der Tragödientrilogie ‚Die natürliche Tochter' aus den Jahren 1799 bis 1803.

Goethe hat sich also während langer Zeit und in vielen Werken mit der Französischen Revolution und ihren Begleiterscheinungen auseinandergesetzt. Wie sehr er das Unrecht beider Parteien sah, und zwar nicht erst bei Ausbruch der blutigen Erhebung in Paris, ist in den Biographien von Bielschowsky und Viëtor nachzulesen. Dort findet sich auch der Nachweis, daß sich der Dichter weniger um die Ideen als um die Realitäten bekümmerte. Da er aber auf diese keinen Einfluß hatte, zog er sich in sein «Schneckenhaus» zurück, das er auch zur Zeit der deutschen Befreiungskämpfe nicht verließ. Die Wirren beschäftigten ihn jedoch zu sehr, als daß sie keinen Niederschlag in den Dichtungen hinterlassen hätten.

Kurz zusammenfassen läßt sich sein Standpunkt der revolutionären Bewegung gegenüber und die menschlichen Hintergründe dazu etwa folgendermaßen: Goethe war keiner Regierungsform verschrieben. Als Bürger der freien Reichsstadt Frankfurt war er freiwillig in den Dienst des Herzogs von Sachsen-Weimar getreten. Er war davon überzeugt, daß Staats- und Volksführung eine Kunst sei, zu der nur wenige

berufen seien. Jedes Regime, das seinen Untertanen die freie Entwicklung der eigenen Person im Rahmen einer geordneten Gesellschaft, also als organisches Glied, erlaube, sei zu begrüßen und zu unterstützen. Mißbrauche die führende Schicht ihre Macht wie der französische Hof, so lade sie schwere Schuld auf sich und werde über kurz oder lang die Folgen zu tragen haben. Mitleid mit dem Königshaus der Bourbonen war also nicht seine Sache, ebensowenig wie Mithilfe zur Restauration des verwerflichen Zustandes.

Mit einer gewissen Notwendigkeit war die Revolution von 1789 ausgebrochen; die Schuld lag auf Seiten der herrschenden Stände. Im *‚Groß-Kophta'* und erst recht in den *‚Aufgeregten'* sprach Goethe diese Tatsache unmißverständlich aus. Das konnte aber seinen Abscheu vor den Demagogen und der rasenden Menge nicht abschwächen. Ein unheilbarer Bruch in der Entwicklung eines der bedeutendsten Kulturvölker gefährdete alles, was während Jahren und Jahrhunderten gewachsen und gereift war. Unverantwortliche Elemente waren durch die Bruchstelle an die Oberfläche gelangt, die nun von Zufall und Willkür beherrscht wurde. Auf politischer Ebene bedeutete das für Goethe dasselbe Unheil wie die romantische Bewegung auf der künstlerischen.

Das Gespräch mit Eckermann vom 4. Januar 1824 bestätigt diese Auffassung. Goethe ging vom ‚Buch des Unmuts' im ‚West-östlichen Divan' aus. «In religiösen Dingen, in wissenschaftlichen und politischen, überall machte es mir zu schaffen, daß ich nicht heuchelte und daß ich den Mut hatte mich auszusprechen, wie ich empfand.» In den ‚Aufgeregten' habe er sein politisches Glaubensbekenntnis niedergelegt, zu dem er noch heute, nach dreißig Jahren, stehe. «Es ist wahr, ich konnte kein Freund der Französischen Revolution sein, denn ihre Greuel standen mir zu nahe und empörten mich täglich und stündlich, während ihre wohltätigen Folgen damals noch nicht zu ersehen waren. Auch konnte ich nicht

gleichgültig dabei sein, daß man in Deutschland künstlicherweise ähnliche Szenen herbeizuführen trachtete, die in Frankreich Folge einer großen Notwendigkeit waren.

Ebensowenig aber war ich ein Freund herrischer Willkür. Auch war ich vollkommen überzeugt, daß irgendeine große Revolution nie Schuld des Volkes ist, sondern der Regierung. Revolutionen sind ganz unmöglich, sobald die Regierungen fortwährend gerecht und fortwährend wach sind, so daß sie ihnen durch zeitgemäße Verbesserungen entgegenkommen und sich nicht so lange sträuben, bis das Notwendige von unten her erzwungen wird.» Er sei nicht einfach «Freund des Bestehenden», gegen das er nichts einzuwenden habe, wenn es «vortrefflich, gut und gerecht» sei. «Da aber neben vielem Guten zugleich viel Schlechtes, Ungerechtes und Unvollkommenes besteht», so sei er immer für das «ewige Fortschreiten» eingetreten.

Es lasse sich aber nichts, was in der Nation nicht «aus ihrem eigenen Kern und ihrem eigenen allgemeinen Bedürfnis hervorgegangen» sei, einfach übernehmen. «Denn was dem einen Volk auf einer gewissen Altersstufe eine wohltätige Nahrung sein kann, erweist sich vielleicht für ein anderes als ein Gift.» Versuche, ausländische Neuerungen nachzuäffen, seien «daher töricht, und alle beabsichtigten Revolutionen solcher Art ohne Erfolg; denn sie sind ohne Gott, der sich von solchen Pfuschereien zurückhält. Ist aber ein wirkliches Bedürfnis zu einer großen Reform in einem Volke vorhanden, so ist Gott mit ihm, und sie gelingt.» (Zu Eckermann III, 4. 1. 1824.)

Im Namen des Fortschritts wurde das «ewige Fortschreiten» unterbrochen, in Frankreich «das Notwendige von unten her erzwungen» und in Deutschland die törichte Nachäffung einer andern Nation versucht. Goethe war in Italien zur Einsicht gelangt, daß wie in der Natur so auch im menschlichen Dasein einzig das natürliche, organische Wachstum lebensfähig erhalte. Er mußte also die Revolution als tödlichen

oder doch lebensgefährlichen Stoß für die ganze Kultur betrachten. Was aus dieser gewaltsamen Bewegung entstehen konnte, mußte notwendigerweise aus dem lebendigen Zusammenhang gerissen und vereinzelt sein. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit waren verstandesmäßig gefundene Schlagworte, ihres tiefen menschlichen, ja religiösen Sinnes beraubt; wie sollte denn das Erdachte eine Folge im Leben haben!

Die revolutionäre Konstitution war also für Goethe die Sanktionierung eines widernatürlichen Zustandes, wie die romantische Ironie die Verabsolutierung eines vereinzelten Phänomens war. Der stärkere Niederschlag der politischen Ereignisse in den Dichtungen hing mit zwei Tatsachen zusammen.

Zum ersten war Goethe schon vor Ausbruch der Revolution durch die Halsbandaffäre, in die der französische Königshof verwickelt war, aufgeschreckt worden. Er sah das Unheil heraufkommen, ohne ihm entgegenwirken zu können, was immerhin zu Beginn der Romantik noch zu hoffen war. Zum andern aber hatte er seine organische Weltauffassung erst in Italien ausgebildet. Sie sollte sich nun auch in der nordischen Umgebung bewähren. Die politische Gärung bedrohte aber jäh, was kaum zur Reife gekommen war. Goethes Überzeugung und die ihr entsprechende Haltung konnten nicht mehr erschüttert werden; aber in der Mitte des Lebens mußte er die bittere Erfahrung machen, wie unzuverlässig der Mensch sei. Die ‚Kampagne in Frankreich 1792' überliefert wohl einzelne menschlich ergreifende Begebenheiten; doch fielen sie aus dem Rahmen des damaligen Kriegsgeschehens und mußten Goethe gerade wegen ihrer Vereinzelung schmerzen. Es sei ihm, so berichtet er, «nicht leicht eine grausamere Szene und ein tieferer männlicher Schmerz in allen seinen Abstufungen jemals vor Augen und zur Seele gekommen» als der Anblick einiger Schäfer, deren Schafe man requiriert und unter ihren Augen geschlachtet hatte. «Die griechischen Tragödien allein

haben so einfach tief Ergreifendes.» (G. XII, 252 f.) Die höhere Wirklichkeit, die einzig an den ewig gültigen Maßen der Antike gemessen werden kann, stand fremd und machtlos in einer chaotischen Zeit.

Es mußte Goethe daher zutiefst bewegen, als er bei einer Einquartierung in Sivry «die Häuslichkeit gar erfreulich» und im «französisch ländlichen, idyllisch homerischen Zustand» fand. «Architektonisch klug» war die ganze Einrichtung um den Herd aufgebaut. «Nett und alles der Ordnung gemäß war das Gerät zusammengestellt; eine Magd, oder Schwester des Hauses, besorgte alles aufs zierlichste. Die Hausfrau saß am Feuer, ein Knabe stand an ihren Knien, zwei Töchterchen drängten sich an sie heran.» Die Sitzgelegenheiten ließen «eine entschieden bleibende Rangordnung» gewahren. Dieselbe patriarchalische, beinahe zeremonielle Einfachheit zeigte sich auch im Familienleben: «Die Nacht war herangekommen, die Kinder sollten zu Bette gehen; sie näherten sich Vater und Mutter ehrfurchtsvoll, verneigten sich, küßten ihnen die Hand und sagten bon soir Papa, bon soir Maman, mit wünschenswerter Anmut.» (G. XII, 312 f.) Eine solche Szene bestätigte Goethe, daß Revolution und Krieg schlimmste Verirrungen seien.

Erträglicher konnten solche Lichtblicke das schreckliche Geschehen jenem machen, «dem das dauernde Kriegsunheil noch nicht allen Glauben an Menschlichkeit geraubt» hatte. (G. XII, 255.) Doch blieb noch allzu viel «Unerfreuliches, das ich nur gemäßigt meinen Lesern mitzuteilen gewagt, männlich zu erdulden». (G. XII, 368.) Goethe suchte ihm durch die Kunst beizukommen, indem er «bedeutende Szenen» mit dem Auge des Malers betrachtete. Eines der köstlichsten Bilder, das aber zugleich den Abstand von der Helligkeit und Klarheit des Südens erkennen läßt, bot das Schlachten eines requirierten Schweines in Sivry. Ein Kloben am Tragbalken der Schlafstube diente dazu, die Beute kunstgerecht aufzuhängen. «In demselbigen Zimmer, wo wir die Operation

vornahmen, lagen die Kinder in reinlichen Betten, und aufgeweckt durch unser Getöse, schauten sie artig furchtsam unter den Decken hervor. Nahe an einem großen zweischläfrigen Ehebett, mit grünem Rasch sorgfältig umschlossen, hing das Schwein, so daß die Vorhänge einen malerischen Hintergrund zu dem erleuchteten Körper machten. Es war ein Nachtstück ohnegleichen.» (G. XII, 316.)

Den stärksten Trost, den keine Enttäuschung zunichte machen konnte, bot aber die Naturbetrachtung. Bekannt ist die Episode vor Verdun, als Goethe im Quellwasser, das sich in einem Erdloch angesammelt hatte, das Farbenspiel der Fischchen und einer Steingutscherbe gewahrte, dessentwegen «sich die Lehrer der Physik schon fast hundert Jahre mit ihren Schülern in eine dunkle Kammer einzusperren pflegten.» Unter dem Donner des Bombardements von Verdun setzte er dem Fürsten Reuß seine Farbenlehre auseinander. «Denn es ging mir mit diesen Entwicklungen natürlicher Phänomene wie mit Gedichten, ich machte sie nicht, sondern sie machten mich. Das einmal erregte Interesse behauptete sein Recht, die Produktion ging ihren Gang, ohne sich durch Kanonenkugeln und Feuerballen im mindesten stören zu lassen.» (G. XII, 258 f.)

Solchermaßen wehrte sich Goethe, der als Minister und Vertrauter des Herzogs nur mit Widerwillen den unglückseligen Feldzug mitmachte, gegen den andrängenden Augenblick. Er täuschte sich aber nicht über die tiefgreifenden Folgen hinweg. Wie auf dem spätrömischen Monument, das er auf dem Wege von Luxemburg nach Trier bei Igel bewunderte, sah er «Leben dem Tod, Gegenwart der Zukunft entgegengestellt». Sollte es ihm nicht auch möglich sein, nach der «herrlichen Art und Weise der Alten» «beide untereinander im ästhetischen Sinne» aufzuheben? (G. XII, 342.)

Es war ganz natürlich, daß Goethe, der 1791 die Theaterleitung in Weimar übernahm, darauf sinnen mußte, «für das

neue Theater und zugleich für das deutsche überhaupt, als Schriftsteller auch etwas von meiner Seite zu leisten». (G. XII, 418.) Seine ersten dramatischen Arbeiten seien zu sehr ins Breite gegangen, um bühnenhaft zu sein, die letzten, «dem tiefsten innern Sinn gewidmet», hätten «wegen allzugroßer Gebundenheit» keinen Anklang gefunden. Bei der ersten Gruppe ist wohl an ‚Götz von Berlichingen' und ‚Egmont', bei der zweiten an ‚Iphigenie' und ‚Tasso' zu denken. «Indessen hatte ich mir eine gewisse mittlere Technik eingeübt, die etwas mäßig Erfreuliches dem Theater hätte verschaffen können; allein ich vergriff mich im Stoff, oder vielmehr ein Stoff überwältigte meine innere sittliche Natur, der allerwiderspenstigste, um dramatisch behandelt zu werden.»

Tatsächlich sind wir enttäuscht, wenn wir Goethes dramatische Produktionen jener Jahre durchgehen. Mit der ‚Natürlichen Tochter' allerdings gewann wieder der Dichter Oberhand über den Schriftsteller. Das einzige Stück der geplanten Tragödientrilogie führte auf den höchsten Gipfel sublimster Wortkunst, unerreichbar für die Menge, die «bar Geld» heischt.

Eher auf diese Menge berechnet waren die Komödien. Der Rechenschaftsbericht in der ‚Kampagne' gibt darüber Auskunft, läßt aber auch erkennen, daß die andernorts geäußerte Genugtuung aus derselben läßlichen Haltung kam wie etwa die Zustimmung zu Produkten der Tagesschriftsteller. Ein Unterschied zu Iffland oder Kotzebue bestand allerdings: Goethe wurde vom Stoff überwältigt, wie er selbst schreibt, während jene den ihren zusammensuchten und rücksichtslos alles verwerteten, was Erfolg versprach.

Doch nun zu den einzelnen Stücken! Schon 1785 wurde Goethe durch die Halsbandaffäre, in die der junge streberische Kardinal Rohan und die französische Königin verwickelt waren und bei der auch der berüchtigte Arzt und Scharlatan Cagliostro seine Hand im Spiel hatte, aufgeschreckt. «Ich verfolgte den Prozeß mit großer Aufmerksamkeit, bemühte mich in Sizilien

um Nachrichten von Cagliostro und seiner Familie, und verwandelte zuletzt, nach gewohnter Weise, um alle Betrachtungen los zu werden, das ganze Ereignis unter dem Titel: *Der Groß-Cophta,* in eine Oper, wozu der Gegenstand vielleicht besser als zu einem Schauspiele getaugt hätte.» (G. XI, 622 f.; vgl. G. XII, 418 f.) Schon 1787 plante er eine Opera buffa, die ihm der Jugendfreund Kayser, den er in Italien wieder traf, komponieren sollte. (Vgl. an Kayser, 14. 8. 1787.) 1789 und 90 arbeitete er am Opernlibretto, aus welchem der Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt einige Bassarien vertonte. Nach Bielschowsky (II, 45) ließen «technische Schwierigkeiten und die allmählich wieder sehr ernst gewordene Entwicklung» Goethes Eifer erkalten. Für die Bedürfnisse des Weimarer Hoftheaters, dessen Regie er 1791 übernahm, arbeitete er das Stück rasch in eine fünfaktige Prosakomödie um. In der ‚Kampagne' führt er darüber aus: Bei der Arbeit an der komischen Oper «waltete kein froher Geist über dem Ganzen, es geriet ins Stocken, und um nicht alle Mühe zu verlieren, schrieb ich ein prosaisches Stück, zu dessen Hauptfiguren sich wirklich analoge Gestalten in der neuen Schauspielergesellschaft vorfanden, die denn auch in der sorgfältigsten Aufführung das ihrige leisteten.

Aber eben deswegen weil das Stück ganz trefflich gespielt wurde, machte es einen um desto widerwärtigern Effekt. Ein furchtbarer und zugleich abgeschmackter Stoff, kühn und schonungslos behandelt, schreckte jedermann, kein Herz klang an.» Andere Nachteile waren die fehlende Distanz zum realen historischen Ereignis, die Indignation der geheimen Gesellschaften und das «verwegene Liebesabenteuer». (G. XII, 419.) «Die behandelten Verbrechen behalten immer etwas Apprehensives, wobei es den Leuten nicht heimlich ist», sagte der Dichter zu Eckermann (II, 15. 2. 1831), nachdem er das Stück als «für höhere Menschen wirklich brillant» bezeichnet hatte. «Es war im Grunde keine geringe Operation, ein ganz

reales Faktum erst poetisch und dann theatralisch zu machen. Und doch werden Sie zugeben, daß das Ganze recht eigentlich für die Bühne gedacht ist.»

Das mag alles stimmen. Es ist interessant zu wissen, daß der Stoff zuerst für ein Opernlibretto vorgesehen war und warum er dann unglücklicherweise zum Schauspiel umgearbeitet wurde; aber das entbindet uns nicht von der Feststellung, daß hier offensichtlich ein Fehlgriff vorliegt. Die Musik hätte wohl viel zu einer ästhetischeren Wirkung beitragen können; ob allerdings Kayser oder Reichardt zu einem solchen Werk fähig gewesen wären, entzieht sich meiner Kenntnis.

Worin liegt aber der Hauptfehler des ‚Groß-Kophta'? Bielschowsky (II, 44 f.) und Viëtor (116) beanstanden, daß der historische Hintergrund nicht sichtbar werde. Das kann aber dem Theaterstück nicht abträglich sein. Vielmehr ist es der unbefriedigende Ausgang, vor allem das harte Los der mißbrauchten Nichte, was kein befreiendes Lachen aufkommen läßt. Der geprellte Domherr ist weniger zu bemitleiden, wenn man Goethes Ausspruch in den ‚Maximen und Reflexionen' gelten läßt: «Man wird nie betrogen, man betrügt sich selbst». (G. IX, 590.) Er wäre die eigentlich komische Figur des Stückes, wenn nicht die Begleitumstände auf dem Gemüt des Zuschauers lasteten. «Das Geistersehen in der Kristallkugel vor dem schlafend weissagenden Kophta», das «als blendendes Final» der Oper hätte glänzen sollen (G. XII, 419), wirkt nicht nur lächerlich, sondern unwahrscheinlich. In Anbetracht solcher Szenen müssen wir Bielschowsky (II, 44) zustimmen, der in dieser Komödie «ein gewöhnliches, ja durch die Einführung des Zauberers plumpes Intriguenstück» sieht.

Er sei «immer gegen die unmittelbare Wirkung» seiner Arbeiten «gleichgültig gewesen», schrieb Goethe einmal; «ja ich ergötzte mich an einer heimlichen Schadenfreude, wenn gewisse Menschen, die ich dem Betrug oft genug ausgesetzt gesehen, kühnlich versicherten, so grob könne man nicht betro-

gen werden». (G. XII, 420.) Solche Schadenfreude ist menschlich verständlich, spricht aber nicht für die Überzeugung eines Künstlers, etwas Vollwertiges geleistet zu haben.

Fanden sich zum ‚Groß-Kophta' in der Weimarer Theatergesellschaft geeignete Figuren, so gesteht Goethe, zum *‚Bürgergeneral'* habe ihn der Schauspieler Beck «verführt». Dieser hatte in ‚Die beiden Billets', einer Komödie nach dem Franzosen Florian, von Ch. L. Heyne unter dem Pseudonym Anton Wall übersetzt, und in Walls Fortsetzung mit dem Titel ‚Der Stammbaum', die Rolle des intrigierenden Dorfbarbiers Schnaps mit Erfolg gespielt. Goethe freute sich an diesem Spiel, für dessen Regie er sich sehr eingesetzt hatte. Endlich fand er sich «von diesem närrischen Schnaps so durchdrungen», daß er den Aufschneider zum politischen Maulhelden machte und ihn Bürgergeneral taufte. Zu allem Überfluß dachte auch Schiller noch daran, eine weitere Fortsetzung dazu zu schreiben, was dann allerdings unterblieb. Die Figuren wurden von einem Stück ins andere übernommen und einfach eine andere Intrige unterlegt. Wir staunen, daß Goethe eine so billige Praktik «mit Neigung und Ausführlichkeit» ausüben konnte. Beinahe kindliche Freude hatte er auch daran, daß er auf der Bühne ein Felleisen mit Uniform, Säbel und Kokarde der Republikaner, das er auf dem französischen Feldzug aufgelesen hatte, verwenden konnte.

Im Juni 1793, nach der Erstaufführung, schrieb er an das Ehepaar Herder: «Die kleinen Produktionen haben den Vorteil, daß sie fast ebenso geschwind geschrieben als erfunden sind. Von dem Moment, in dem ich die erste Idee hatte, waren keine drei Tage verstrichen, so war es fertig. Ich hoffe, es soll mich weder ästhetisch noch politisch reuen, meiner Laune nachgegeben zu haben.» (An J. G. und K. Herder, 7. 6. 1793.)

Dieser kleinen, einaktigen Komödie kann die Theaterwirkung nicht abgesprochen werden. Sie ist durchaus ergötzlich bis auf die gutgemeinte Mahnung des Edelmanns im letzten

Auftritt, welche die Tendenz des Stückes zu aufdringlich wiedergibt. Da sie auf Erhaltung der bestehenden Ordnung und Zufriedenheit mit einem beschränkten Wohlstand hinausläuft, waren weite Kreise, die Goethes Standpunkt nicht begriffen oder nicht teilten, ungehalten. Selbstverständlich konnte die weltgeschichtliche Tatsache der Französischen Revolution mit einer solch harmlosen Persiflage nicht abgetan werden. Diese Absicht darf man Goethe aber auch nicht unterschieben. Alle zitierten Stellen aus seinen Schriften, Briefen und Gesprächen weisen deutlich auf ein theatralisches Nebenprodukt hin. Eine eingeübte «mittlere Technik», dazu ein Mißgriff im Stoff: wer wollte da eine bedeutende Dichtung erwarten?

Schnaps ist eine wirkungsvolle Lustspielfigur, das hat Goethe richtig erkannt. Großsprecherisch weiß er den leichtgläubigen und friedfertigen Märten zu beschwatzen, verkriecht sich aber rasch vor den jungen Leuten. Komisch ist vor allem, wie er seine Ideen und Pläne mit Beispielen zu erläutern versteht, die ihm auf Kosten Märtens zu einer Milchsuppe verhelfen. Diese köstlichen Possen werden leider am Schluß durch die zahme Vernünftigkeit des Edelmannes entkräftet. Wir dürfen hier von einem eigentlichen Stilbruch sprechen. Er zeigt an, wie wenig Goethe in jener Zeit den Tagesereignissen überlegen war.

Ernsthafter scheint der Dichter ‚*Die Aufgeregten*, Politisches Drama in fünf Aufzügen' angepackt zu haben. Auch hier griff er nicht einen Stoff aus der Französischen Revolution auf, sondern behandelte die Gärung in einem deutschen Fürstentum. Im Gegensatz zu Bielschowsky (II, 47 f.) können wir aber die Verschwörer nicht ganz ernst nehmen. Der bramarbasierende Chirurgus Breme von Bremenfeld hatte wie Schnaps im ‚Bürgergeneral' schon ein Vorleben auf der Bühne hinter sich, als Goethe sich seiner bemächtigte: Einer seiner Vorfahren hatte die Hauptrolle im ‚Politischen Kannegießer', 1742 von Detharding nach dem Dänen Holberg

übersetzt, gespielt. So konnte auch hier wieder mit dem Namen der ganze Charakter übernommen werden. Wenn im ‚Bürgergeneral' der übereifrige Dorfrichter die Aufschneidereien Schnapsens zu einem Staatsstreich aufbauschen möchte, der Edelmann aber auch ihn zur Ruhe mahnt, so betrügt in den ‚Aufgeregten' der Amtmann Volk und Herrschaft um ein Dokument, was einen endlosen Prozeß vor dem Reichskammergericht, Unzufriedenheit der Bauern und Verwahrlosung der Wege zur Folge hat. In ruhigen Zeiten hätte ein solcher Streit kaum ernste Folgen gehabt; unter dem Eindruck der Französischen Revolution aber gelingt es dem gewissenlosen Breme leicht, den aufbegehrenden Magister und die Bauern zu einem Aufruhr zu überreden. Das beherzte Eingreifen der gräflichen Tochter bringt das strittige Dokument zum Vorschein, und die Rebellen ziehen zur allgemeinen Zufriedenheit wieder heim.

Goethe konnte auch hier wieder nicht ernsthaft glauben, der Revolution auf den Leib gerückt zu sein. Für ein kleines deutsches Fürstentum, für das wohlregierte Herzogtum Weimar etwa, mochten die Grundsätze der Gräfin ausreichen, um die Untertanen in Ruhe und Ordnung zu halten. Die ideellen und weltpolitischen Hintergründe waren damit aber nicht einmal angetönt. Warum das Stück nicht in allen Akten ausgeschrieben wurde, können wir in der ‚Kampagne' nachlesen: «Der Dichter konnte der rollenden Weltgeschichte nicht nacheilen und mußte den Abschluß sich und andern schuldig bleiben, da er das Rätsel auf eine so entschiedene als unerwartete Weise gelöst sah.» (G. XII, 421.) Das galt auch für die ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten'.

Bis zur Übernahme der Macht durch Napoleon I., also während der eigentlichen Revolutionszeit, war Goethe ganz in der Defensive. «Wie mich aber niemals irgend ein Äußeres mir selbst entfremden konnte, mich vielmehr nur strenger ins Innere zurückwies, so blieben jene Nachbildungen des Zeitsinnes

für mich eine Art von gemütlich tröstlichem Geschäft.» (l. c.) Schon die ersten Versuche, die in Italien gewonnene Haltung in der nördlichern Heimat zu bewähren, war bei seinen Weimarer Freunden auf Verständnislosigkeit und Ablehnung gestoßen. Nun trieb auch die äußere Entwicklung auf Unruhe und Zwietracht hin. Wer Partei nehmen könne, sei gut daran, meinte er am Schluß der ‚Kampagne'. «Der Dichter aber, der seiner Natur nach unparteiisch sein und bleiben muß, sucht sich von den Zuständen beider kämpfender Teile zu durchdringen, wo er denn, wenn Vermittlung unmöglich wird, sich entschließen muß tragisch zu endigen. Und mit welchem Zyklus von Tragödien sahen wir uns von der tosenden Weltbewegung bedroht!» (G. XII, 423 f.)

Zur Tragödie drängte also das Erlebnis der Revolution! Hätte Goethe es unternommen, diesem Drange sogleich nachzugeben, ohne die Distanz von einigen Jahren wie bei der ‚Natürlichen Tochter', er wäre wie Kleist zugrunde gegangen. Ein gesunder Instinkt und sicher auch die in Italien erworbene Besonnenheit ließen ihn zur weniger gefährlichen Satire greifen. Wie ‚Reineke Fuchs' und ‚Hermann und Dorothea' beweisen — übrigens beide in Hexametern! — , meisterte er die Unruhe mit dem epischen Gleichmaß am besten. Leider bewogen ihn seine Verpflichtungen gegenüber dem Theater, sich auch in der dramatischen Form zu versuchen. Erstmals schrieb er für eine größere Bühne, erstmals für ein plattes Komödienpublikum. Der höhere Mensch in ihm aber hielt sich an die naturwissenschaftlichen Studien, die ja dann den Anlaß zur epochemachenden Bekanntschaft mit Schiller abgaben. Von dessen Geburtstagsbrief im Jahre 1794 an scheint es Goethe verwehrt gewesen zu sein, sich nochmals so gehen zu lassen, wie es mit den besprochenen Komödien der Fall gewesen war.

Die Wette'

Nach den Revolutionsdramen hat Goethe nur noch mit

Singspielen und Maskenzügen, bei denen ja das dichterische Wort der Musik oder der dargestellten Allegorie dient, der leichten Muse gehuldigt. Die kleine Komödie, die noch zu besprechen ist, entstand als einzige Ausnahme während des Kuraufenthaltes im Sommer 1812 im böhmischen Badeort Teplitz, wo Goethe in einer geistreichen Gesellschaft an der Diskussion über die Frage, «welches der beiden Geschlechter das Recht hätte, zuerst die Liebe zu gestehen» (G. XXII, 655), teilnahm. Er erzählte eine Geschichte zu diesem Thema, worauf ihn die Kaiserin Maria Ludovica, die dritte Gattin Franz Josephs I. von Österreich, aufforderte, sie zu dramatisieren; er setzte sich hin und schrieb das Stück in einer Nacht. Es sollte gleich aufgeführt werden. Goethe, der den alten Dorn selbst spielen wollte, wurde aber krank, und der Scherz unterblieb. (Vgl. neben dem oben zitierten Brief Ch. v. Schillers an Erbprinzeß Caroline von Mecklenburg-Schwerin auch Bielschowsky II, 324.)

Eine Frage der gesellschaftlichen Schicklichkeit ist mit guter Laune und einigem psychologischem Verständnis, aber ohne große Kunst gelöst. Die Hälfte der auftretenden Personen wäre entbehrlich; Förster ist sogar nur da, um sich von Dorn erzählen zu lassen, was wir zur Exposition des Stücks wissen müssen. Über den komischen Konflikt wird ebenfalls nur referiert, bis dann im fünften Auftritt die Liebe über den Stolz siegt. Auf der Bühne geschieht recht wenig, die Konversation ist so unbedeutend, das wir sie von geistreichen Schauspielern extemporiert wünschten. Stände nicht Goethes Namen auf dem Titelblatt zu lesen, so wäre dieser Scherz kaum je gedruckt worden, was übrigens auch von den Revolutionskomödien gelten dürfte. Da müßte uns Goethe selbst zustimmen, wollte er die Maxime aus den ‚Wahlverwandtschaften' nicht widerrufen, die sagt: «Die Kunst beschäftigt sich mit dem Schweren und Guten». (G. IX, 503.)

SCHLUSS

Der erste Hauptteil dieser Arbeit hat versucht, die spärlichen theoretischen Äußerungen Schillers über das Lustspiel in seine Ästhetik einzubauen und aus ihr heraus zu einem sinnvollen Zusammenhang zu bringen. Goethe war auf dichterischem Gebiet der Spekulation abhold, hat sich dafür aber eingehender um das Werdende und das Bestehende, soweit es noch fruchtbar werden konnte, bemüht. So ist der zweite Teil weitgehend auf ihn abgestimmt. Im dritten endlich musterten wir die Beiträge der Klassiker zur Lustspielgattung unter den Gesichtspunkten der Eignung für die Bühne, der ästhetischen Freiheit und des menschlichen Gehaltes.

Sind wir mit unsern Untersuchungen zu einem eindeutigen Ergebnis gekommen? In positivem Sinne sicher nicht! Weder haben wir bisher unbeachtete Züge im Werk unserer größten Dichter gefunden, noch einen wesentlichen Beitrag zur Abklärung dessen, was wir Klassik nennen, oder dessen, was wir unter dem Begriff Lustspiel zusammenfassen, geleistet. Diesen Ausgang mußten wir voraussehen, ehe wir uns daran machten, dem Problem ‚Die Weimarer Klassik und das Lustspiel' nachzuspüren. Sind aber nicht auch Fehlleistungen bisweilen aufschlußreich; können sie nicht oft einen Sinn im Gesamtschaffen großer Geister haben? Diese Fragen haben uns den Mut gegeben, eine Arbeit zu unternehmen, die zum vornherein negative Resultate versprach.

Der Hinweis auf ‚Wilhelm Meister' dürfte nicht ganz abwegig sein, allerdings nicht im Sinne einer biographischen

Parallele. Der ursprünglich geplante Theaterroman unter dem Titel ‚Wilhelm Meisters theatralische Sendung' blieb vor der Abreise nach Italien unvollendet liegen. Im Süden glaubte Goethe, zum Maler berufen zu sein, trotzdem er auch an seinen Dichtungen arbeitete. Die Revolutionszeit brachte mit der Theaterdirektion die unglückliche Neigung zur Bühnenschriftstellerei. Am Ende des Jahres 1793, als eben ‚Der Bürgergeneral' und ‚Die Aufgeregten' entstanden waren, zwang sich Goethe durch einen Vertrag mit dem Verleger Unger zur Umarbeitung und Vollendung des Romans, der nun bezeichnenderweise die Überschrift ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre' erhielt. Darin erschien der Beruf des Schauspielers, Bühnendichters und Regisseurs nur noch als Episode. Sollte sich Wilhelm in der ‚Sendung' durch das Theater für das Theater bilden, so geschah es jetzt unter anderem durch das Theater für die Welt. Schon im Urmeister hatte die adelige Gesellschaft eine Rolle gespielt, indem sie den fahrenden Komödianten Gelegenheit bot, sich mit Anstand auf einer Hofbühne zu bewegen. Wilhelm aber öffnete sich hier der Blick in eine Welt, in der Anmut und erhabene Gesinnungen nicht bloß mechanisch und angelernt waren. Die anschließenden Bemühungen, mit Serlo zusammen ein Nationaltheater zu gründen, brachten zwar einen Fortschritt der theatralischen Sendung Wilhelms, bedeuteten für ihn persönlich aber einen Verlust an menschlicher Substanz. Goethe mußte das ins Auge gefaßte Lebensziel Wilhelms, die Meisterschaft der Bühne, aufgeben oder dann ironisieren. Es war keineswegs so, daß er einen ausgedachten Bildungsgang in Romanform kleidete, sondern er überließ Wilhelm weitgehend dem Leben, einem Leben allerdings, das sich in seinem eigenen Innern gestaltete. So darf der Roman als Manifestation eines Klärungsprozesses, der sich von den ersten Weimarer Jahren bis zur Freundschaft mit Schiller hinzog, angesehen werden.

Die Bedeutung des Theaters in Goethes Leben zur Zeit, als

er ernsthaft an den ‚Lehrjahren' schrieb, möge ein Eintrag in den ‚Annalen' aus dem Jahre 1794 bezeugen: «Das Theater, wenn es mich auch nicht ergötzte, unterhielt mich doch in fortwährender Beschäftigung; ich betrachtete es als eine Lehranstalt zur Kunst mit Heiterkeit, ja als ein Symbol des Welt- und Geschäftslebens, wo es auch nicht immer sanft hergeht, und übertrug was es Unerfreuliches haben mochte.» (G. XI, 635 f.) Die Theaterdirektion nahm nur einen Teil seiner Arbeit in Anspruch, sie konnte niemals den Sinn seiner Existenz erschöpfen. Ebenso stand es mit andern Episoden, der bildenden Kunst etwa oder der Bühnenschriftstellerei. Nicht die Resultate sind daran wertvoll, sowenig wie Wilhelm Meister am Ende der ‚Lehrjahre' als Muster des gebildeten Menschen gelten konnte.

Wolfgang Baumgart macht in der Einführung zu den ‚Lehrjahren' der Gedenkausgabe darauf aufmerksam, daß Wilhelm hier talentiert, aber unerfahren sei, während er in der ‚Sendung' genial, aber unklug gewesen sei. «Der Verzicht auf Genie macht ihn für Bildung empfänglich, der Bildung bedürftig, die Einschränkung der Unklugheit auf bloße Unerfahrenheit macht ihn belehrbar. Aber beides geht auf Kosten seiner Individualität. Der Wilhelm Meister der ‚Lehrjahre' ist kein Ausnahmefall mehr. ... Die entpersönlichende Macht der Idee bewirkt das Durchscheinende, Bedeutungsvolle, über sich Hinausweisende der Gestalt. Jetzt ist Wilhelm Meister begabt und durchschnittlich zugleich, nicht mehr einmalig, sondern stellvertretend: für den Jüngling, für den Künstler, für den Menschen schlechthin. Das Original weicht, ganz klassisch, dem Typus.» (G. VII, 700 f.) Wilhelms Weg ist der zur Kunst, das Leben zu meistern, aber nicht als Vorbild, sondern als Sinnbild gemeint.

Eine Etappe auf dem Weg zur Lebenskunst waren Goethes Revolutionskomödien. In Italien begann er, wie schon angetönt, wohl seine klassische Bildung. Die Bewältigung aller

Hemmnisse und Verlockungen der gebundenern Verhältnisse in der Wahlheimat aber mußte sie vollenden. Eine Verlokkung war der Theatererfolg, ein Hemmnis die politische Unruhe. Das Hindernis war mit den Komödien nicht weggeräumt; sie schafften aber Luft für die kleinen epischen Dichtungen und die ‚Natürliche Tochter'. Der Verführung gab er nach, fand dann aber die Kraft, im ‚Wilhelm Meister' auch damit abzurechnen.

Dieser negative Aspekt der besprochenen Arbeiten erinnert uns auch an jenen Mephisto, der Faust dazu verleiten will, seine Ideale durch Verwirklichung zu verfälschen. Faust aber bleibt bei einer unbefriedigenden Realität nicht stehen, er strebt weiter. Es hat keinen Sinn, Idealen nachzuhängen, die das tätige Leben entkräftet.

Gilt dasselbe nicht auch für Schiller? Hat er in der ästhetischen Freiheit, dem tragenden Element des Lustspiels, nicht ein unerreichbares Wunschbild aufgestellt? Er war sich jedoch bewußt, nicht leisten zu können, was er vom Komödiendichter verlangen mußte, weil es gegen seine eigene Art war. Wir müssen daher anerkennen, daß er in seiner Theorie trotzdem konsequent verfuhr. Von ihr aus gesehen ging die Bearbeitung des ‚Turandot'-Stoffes in falscher Richtung, auf eine Mischgattung hin. Die beiden französischen Komödien aber haben keinen künstlerischen Wert. Vielleicht hätte der Polizeistoff unsere Erwartungen eher erfüllt; er ist jedoch bezeichnenderweise in der Materialsammlung stecken geblieben.

Das Schöne, wie er es auch für das Lustspiel forderte, ist nur für seltene, ausgesparte Augenblicke im Leben und Werk Schillers Wirklichkeit geworden. Solch selige Momente konnten keine ganze Dichtung tragen. Seine Tragödien entstanden aus dem Ringen mit dem Schicksal, das aus dem Gebiet des Komischen ausgeschlossen ist.

Die Vereinzelung des ästhetischen freien Augenblicks bei Schiller widerstrebte der Lustspielgattung ebenso wie die Vereinzelung des komischen Konfliktes bei Goethe. Dem einen entsprach die konsequente dramatische Gespanntheit in der Tragödie, dem andern die spannungslose Hingabe an das epische Dasein und an die lyrische Innerlichkeit. Kontinuität in der dem einzelnen notwendigen Seinsweise und ihrer Verwandlung zum Symbol in der Kunst war die Aufgabe der klassischen Dichter Deutschlands. Gerade dieser enge Zusammenhang von Poesie und Leben mußte jeden Versuch, das Zufällige und Unbedeutende vor das Forum der dramatischen Dichtung zu bringen, scheitern lassen.

BIBLIOGRAPHIE

Quellen:

J. W. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche.* 28. August 1949. Hrsg. von Ernst Beutler. 24 Bde. Zürich 1948 ff. (Zit.: Werkbde.: G., Bd. röm., S. arabische Ziffer; Briefe: An Adressat + Datum; Gespräche: Berichterstatter + Datum.)

Da Bd. IV—VI der Gedenkausgabe noch nicht vorliegen, sind dafür die entsprechenden Bde. der Sophien-Ausgabe herangezogen worden. (Zit.: WG., Bd. röm., S. arabische Ziffer.)

Schillers *sämmtliche Schriften.* Historisch-kritische Ausgabe von Karl Goedeke u. a. 17 Bde. Stuttgart 1867—76. (Zit.: Sch., Bd. röm., S. arab. Ziffer.)

Schillers *Briefe,* in sieben Bdn. Hrsg. von Fritz Jonas. Leipzig 1892—96. (Zit.: Sch. an Adressat + Dat.)

Im Text werden ferner zitiert:

Albert Bielschowsky, *Goethe.* Sein Leben und seine Werke. In zwei Bdn. I. Bd. 5. mit der 3. und 4. gleichlautende Aufl.; II. Bd. 4. unveränderte Aufl. München 1904. (Zit.: Bielschowsky, Bd. röm., S. arab. Ziffer.)

Reinhard Buchwald, *Schiller.* Zwei Bde. Leipzig 1937. (Zit.: Buchwald, Bd. röm., S. arab. Ziffer.)

Karl Holl, *Geschichte des deutschen Lustspiels.* Leipzig 1923. (Zit.: Holl + Seitenzahl.)

Friedrich Georg Jünger, *Über das Komische.* 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1948. (Zit.: Jünger + Seitenzahl.)

Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk.* Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern 1948. (Zit.: Kayser + Seitenzahl.)

H. A. Korff, *Geist der Goethezeit.* Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. 3 Bde. Leipzig 1923—30. (Zit.: Korff, Bd. röm., S. arabische Ziffer.)

Karl Scheffler, *Späte Klassik.* Ein Stilproblem deutscher Dichtung. Bd. 11 von Erbe und Schöpfung, hrsg. von Kurt Port. Urach 1946. (Zit.: Scheffler + Seitenzahl.)

Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters.* Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. Zürich und Leipzig 1939. (Zit.: Einbildungskraft + Seitenzahl.)

— *Grundbegriffe der Poetik.* Zürich 1946. (Zit.: Grundbegriffe + Seitenzahl.)

— *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert.* 2. vermehrte Aufl. Zürich 1948. (Zit.: Meisterwerke + Seitenzahl.)

Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik* oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. 2. vermehrte Aufl. München 1924. (Zit.: Strich + Seitenzahl.)

Karl Toggenburger, *Die Werkstatt der deutschen Klassik.* Goethes und Schillers Diskussion des künstlerischen Schaffens. Zürcher Beiträge zur dt. Literatur- und Geistesgeschichte, hrsg. von Emil Staiger. Nr. 1. Zürich 1948. (Zit.: Toggenburger + Seitenzahl.)

Karl Viëtor, *Goethe.* Dichtung, Wissenschaft, Weltbild. Bern 1949. (Zit.: Viëtor + Seitenzahl.)

Weitere Anregungen verdanke ich folgenden Werken:

R. F. Arnold in Verbindung mit J. Bab, A. Ludwig, F. Michael, M. J. Wolff und R. Wolkan, *Das deutsche Drama.* München 1925.

E. Auerbach, *Mimesis.* Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern 1946.

M. Beare, *Die Theorie der Komödie von Gottsched bis Jean Paul,* Diss. Bonn 1928.

P. Böckmann, *Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens.* Dortmund 1925.

— *Stilprobleme in Schillers Dramen.* Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1929.

F. Ernst, *Die romantische Ironie,* Diss. Zürich 1915.

K. Fischer, *Schiller als Komiker,* Vortrag. Frankfurt a. M. 1861.

M. Glaß, *Klassische und romantische Satire.* 1905.

R. K. Goldschmidt, *Die Komödie.* Frankfurt a. M. 1922.

H. G. Gräf, *Goethe über seine Dichtungen.* Frankfurt a. M. 1906.

F. Güttinger, *Die romantische Komödie und das deutsche Lustspiel,* Diss. Frauenfeld 1939.

Th. Haecker, *Dialog über Christentum und Kultur,* mit einem Exkurs über Sprache, Humor und Satire. Hellerau 1930.

H. Henkel, *Goethes satirisch-humoristische Dichtungen in dramatischer Form.* Archiv f. d. St. und Sp. 92/93.

— *Goethe als satirisch-humoristischer Dichter.* Zs. f. vergl. Litteraturgesch. N. F. 7.

G. R. Hocke, *Deutsche Satire des 18. Jahrhunderts.* 1940.

J. Hoffmeister, *Goethe und die französische Revolution.* Vjs. d. Goethe-Gesellschaft 6.

Ch. Janentzky, *Tragik, Komik und Humor.* Jb. d. Fr. D. Hochstifts 1936/40.

P. Kluckhohn, *Die Arten des Dramas.* DVj. 19.

P. Kohler, *Autour de Molière.* L'esprit classique et la comédie. Paris 1925.

J. Körner, *Romantiker und Klassiker: Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe.* Berlin 1924.

A. Köster, *Schiller als Dramaturg.* Berlin 1891.

G. Küffer, *Goethe und der Humor*, Diss. Bern 1933.

G. Regler, *Die Ironie im Werk Goethes.* 1923.

A. Rogge, *Das Problem der dramatischen Gestaltung im deutschen Lustspiel,* Diss. Hamburg 1926.

O. Rommel, *Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen.* DVj. 21.

— *Komik und Lustspieltheorie.* DVj. 21.

K. G. Schmid, *Schillers Gestaltungsweise.* Eigenart und Klassik, Diss. Frauenfeld und Leipzig 1935.

A. Schöll, *Goethes und Schillers Verhältnis zur Komödie.* In Gesammelte Aufsätze zur klass. Literatur alter und neuerer Zeit. Berlin 1884.

H. Sittenberger, *Das Dramatische und Theatralische in Goethes Dramen.* Chronik des Wiener Goethe-Vereins 7.

Th. Spoerri, *Das Lächeln Molières.* In Eumusia, Festgabe für E. Howald. Erlenbach/Zch. 1947.

E. Staiger, *Lessings Minna von Barnhelm.* In Überlieferung und Gestaltung. Th. Spoerri zum 60. Geburtstag. Zürich 1950.

Nicht zugänglich waren mir:

K. Holl, *Schiller und die Komödie*, Rede. Leipzig 1925.

F. Sengle, *Goethes Verhältnis zum Drama.* Berlin 1937.

Für die Bibliographie sei außerdem noch verwiesen auf:

K. Blechschmidt, *Goethe in seinen Beziehungen zur Oper,* Diss. Frankfurt a. M. 1937.

H. Meng, *Naive und sentimentalische Dichtung.* Prolegomena zu einer Typologie des Dichterischen, Diss. Frauenfeld und Leipzig 1936.

O. Wälterlin, *Schiller und das Publikum*, Diss. Basel 1918.

LEBENSLAUF

Am 9. August 1924 als Büger von Luzern und Solothurn in Luzern geboren, durchlief ich hier die städtischen Primarschulen und das Gymnasium an der Kantonsschule. Im Sommer 1945 bestand ich die A-Maturität. Darauf immatrikulierte ich mich an der Philosophischen Fakultät I der Universität Fribourg, wo ich bis zum Sommer 1946, ferner auch während des Sommersemesters 1948 studierte. Vom Herbst 1946 bis 1947 besuchte ich Vorlesungen und Seminarübungen an der Universität Zürich. Das Wintersemester 1947/48 belegte ich an der Sorbonne in Paris. Seit dem Herbst 1948 bereitete ich mich an der Universität Zürich auf den Abschluß meiner Studien vor.

Deutsche Sprache und Literatur, französische Literatur und Vergleichende Literaturgeschichte waren meine hauptsächlichsten Interessengebiete. Für ihre Förderung bin ich den Herren Professoren Emil Staiger, Rudolf Hotzenköcherle, Max Wehrli, Theophil Spoerri, Reto R. Bezzola und Fritz Ernst zu dauerndem Dank verpflichtet.

Artur Vogel